

Antonio Rago Filho / Claudinei Cássio Rezende
(organizadores)

HISTÓRIA E ARTE TECENDO A CULTURA



PUC-SP

edue

HISTÓRIA E ARTE TECENDO A CULTURA

Antonio Rago Filho
Claudinei Cassio Rezende

(organizadores)

Vera Lucia Vieira

(Coordenadora)

educ



São Paulo
2019



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Reitora: Maria Amália Pie Adib Andery

educ

EDITORA DA PUC-SP
Direção: José Luiz Goldfarb

Conselho Editorial

Maria Amália Pie Adib Andery (*Presidente*)
Ana Mercês Bahia Bock
Claudia Maria Costin
José Luiz Goldfarb
José Rodolpho Perazzolo
Marcelo Perine
Maria Carmelita Yazbek
Maria Lucia Santaella Braga
Matthias Grenzer
Oswaldo Henrique Duck Marques

Historia e arte tecendo a cultura / Antonio Rago Filho, Claudinei Cassio Rezende, organizadores; Vera Lucia Vieira, coordenadora. - São Paulo : EDUC, Brasília : CAPES, 2019.

recurso on-line : e-book

Bibliografia.

ISBN: 978-65-87387-13-0

1. Artes - América Latina. 2. Artes - Brasil. 3. Cultura - América Latina. 4. Cultura - Brasil. I. Rago Filho, Antonio. II. Rezende, Claudinei Cassio. III. Vieira, Vera Lúcia.

CDD 700.98
700.981
306.4098
306.40981

Bibliotecária: Carmen Prates Valls- CRB 8a./556

EDUC/CAPES - Processo 2016: 88881.122258/2016-01

EDUC/CAPES - Processo 2017: 88881.139871/2017-01

Produção Editorial

Sonia Montone

Realização dos volumes

Equipe Adhilac-Brasil

Editoração Eletrônica

Gabriel Moraes

Waldir Alves

Coordenação

Profa. Dra. Vera Lucia Vieira

Administração e Vendas

Ronaldo Decicino

Editor assistente

Ms. João Leopoldo e Silva

Editora assistente

Iwi Mina Onodera Garcia

Editora assistente e Capa

Paola de Ávila Barbosa

A Preparação e a Revisão dos textos são de responsabilidade dos organizadores e dos autores do livro.

EDITORA DA PUC-SP

Rua Monte Alegre, 984 – sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085

E-mail: educ@pucsp.br – Site: www.pucsp.br/educ

APRESENTAÇÃO

Antonio Rago Filho
Claudinei Cássio de Rezende

O leitor tem agora em mãos o presente volume dedicado à história e à arte, elementos que indubitavelmente tecem a cultura de todos os povos. Os textos aqui reunidos debatem de Mario de Andrade ao cinema, passando pela pintura e pela análise do teatro de Shakespeare, e são resultados de pesquisas apresentadas no Congresso da Associação de Historiadores Latino-Americanos e do Caribe (ADHILAC) de 2016 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Agnes Heller abre seu livro *O homem do Renascimento*¹ com a discussão que de algum modo perpassa o conteúdo deste volume: a consciência de o homem é um ser histórico é um produto do desenvolvimento do homem burguês numa contínua rota acumulativa de cultura, que gera ao mesmo tempo um contínuo aumento da individuação artística e das concepções de liberdade. A história é um processo acumulativo de conhecimento humano-genérico, do qual a liberdade é uma rota também vinculada a este desenvolvimento da individuação: Heller nos lembra que se perguntado a um homem do Renascimento, inclusive aos seus indivíduos mais notáveis, se ele gostaria de viver na *Utopia* de More ou na *Cidade do Sol* de Campanella, certamente responderia que sim, mas se perguntado ao homem de nosso tempo, ouviríamos um enfático “não”, porque tais utopias significam um achatamento das concepções atuais de liberdade.² Isso tudo prova que a humanidade está perseverando, apesar dos entraves do capital.

Cabe aqui, então, uma pequena discussão sobre o momento em que o capital e a arte se aglutinam na história da pintura, como exemplo ilustrativo tanto do desenvolvimento contínuo humano-genérico como da necessidade de ultrapassagem do capital.

O que pode ser mais terrível do ponto de vista artístico do que um artista destruir a sua própria pintura? A atitude dramática³ em que Rembrandt (1606-1669) corta em várias partes a sua pintura *A conspiração de Claudius Civilis*,⁴ encomendada para o Palácio no Paço Municipal de Amsterdã, em 1662, é o sintoma de uma nova fase da vida artística holandesa que tem a sua causa com o desenvolvimento das relações produtivas do capital⁵ e o fim da mediação entre pintor e comitente.⁶ Mas Rembrandt não era um artista descontando sua raiva em sua pintura: nem disso se tratava, porque ele pretendia vender os pedaços despojados no mercado de arte. Sua pintura fora rejeitada porque a intenção do comitente era a de que Rembrandt pintasse um motivo épico heroico, ao estilo do classicismo acadêmico que estava a surgir com a pintura da Academia de Luís XIV,⁷ ao estilo, quiçá, de Charles Le Brun (1619-1690)

3. Narrada por Simon Schama com amplas bases historiográficas referenciadas. SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

4. Rembrandt van Rijn. *Batavernas trohetsed till Claudius Civilis*. 1661-1662. Óleo sobre tela. Fragmento central de 196 cm x 309 cm. Nationalmuseum, Estocolmo, propriedade da Royal Swedish Academy of Fine Arts.

5. Vale notar as afirmações de Marx sobre a diferença entre capital e capitalismo, especialmente acerca da subsunção formal e a sua fase da subsunção real do trabalho ao capital. Cf. o capítulo 12, *Divisão do trabalho e manufatura*. MARX, K. *O capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo, Boitempo, 2013.

6. Para entender o início da relação entre pintores e comitentes no retratismo do *quattrocento*, observar a fecunda apresentação do professor Cássio Fernandes na obra de Burckhardt. Cf. BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Apresentação e tradução de Cássio Fernandes. São Paulo: Unicamp/Unifesp, 2012.

7. É evidente que o estilo classicista já poderia ser vislumbrado muito claramente desde a pintura de Rubens (1577-1640), por exemplo, e outros na Guilda de São Lucas da Antuérpia, ou mesmo em uma ou outra vertente do barroco italiano. Mas este academicismo se torna tendência dominante justamente ao fim da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), com a instituição das escolas reais de pintura e escultura. A Paz de Westfália trouxe a chegada do absolutismo especialmente na França e no mundo setentrional. Ver ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Tradução de Renato

1. HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

2. Idem, pp. 163-4.

com *O reino da Pérsia aos pés de Alexandre*.⁸ Em vez de um estilo classicista ou de uma tentativa de composição épica, Rembrandt apresenta a conspiração batava como uma verdadeira luta clandestina, uma revolta contra Roma como teria acontecido: estropiados de guerra, bocas rasgadas, olhos destruídos. Rembrandt, então, corta as laterais de sua obra, e hoje só conhecemos o fragmento central. Apesar da fama de príncipe, a situação miserável de Rembrandt não era uma peculiaridade deste retratista, mas um efeito da submissão do pintor ao mercado das belas artes. E isto deve ser observado do ponto de vista histórico em relação ao desenvolvimento do capital na Holanda e, por via de consequência, ao aparecimento da figura do marchand.

Sabemos que o primeiro marchand que se tem notícia na historiografia aparece entre o *cinquecento* e o maneirismo italiano. Trata-se do florentino Giovanni Battista della Palla (1489-1532), que começa a adquirir objetos de arte comprando de proprietários particulares, e não diretamente do artista.⁹ Mas esta seria uma exceção numa sociedade em que a regra seria a encomenda direta ao artista ou à guilda de pintores. Ao fim deste século já se tem a verdadeira figura do marchand quando se inicia a encomenda de quadros com o propósito exclusivamente especulativo.¹⁰

Sem perceber que o marchand cria uma mediação inédita entre aquele que produz o objeto artístico e aquele que o adquire, isto é, entre o pintor e o comitente, não entenderemos o crepúsculo do estatuto social

Prelorentzou. São Paulo: Editora Unesp, 2016. A *Academia Real de Pintura e Escultura da França* tem origem justamente em 1648, mas a partir da década de 1660, o imperialismo político tem como paralelo um movimento intelectual inclusive nas artes – sobretudo, na França, ditando uma nova forma do gosto europeu como um todo, com Colbert como *suintendant des bâtiments* e Charles Le Brun como *premier peintre du roi*, em 1664. Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 465. Na Holanda, este momento também coloca na marginalidade das grandes pinturas o retrato civil de grupo, comum até então. A partir do surgimento da academia, só a academia tem autorização para manifestar opiniões públicas sobre arte e também para instrução técnica de pintura (Hauser, 1994, p. 471).

8. Charles Le Brun. Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre dit aussi la tente de Darius. 1664, óleo sobre tela. 298 cm x 453. 1669. Palácio de Versailles.

9. Cf. Hauser, 1994, p. 312. Observar o primeiro registro historiográfico de Giovanni Battista della Palla na primeira edição das *Vite* de Giorgio Vasari (1511-1574) de 1550, particularmente na biografia narrada do pintor florentino Andrea del Sarto. VASARI, G. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 566-90.

10. WACKERNAGEL, Martin. *Der Lebensraum des Künstlers in der Florent. Renaissance*, 1938, pp. 289-90.

do artista, como se nota quando Meindert Hobbema (1638-1709), o mais célebre paisagista holandês, teve de abandonar a pintura nos melhores anos de sua vida e se empregar como cobrador de impostos em Amsterdã;¹¹ ou como percebemos na vida miserável de Judith Leyster (1609-1660), segunda mulher a se registrar na Guilda de São Lucas do Haarlem, que desaparece da historiografia até o final do século XIX, mesmo atingindo virtuosismo próximo ao de Frans Hals (1580-1666); este, insuperável em seu tempo e que também jamais conheceu a riqueza, tendo pintado no asilo, onde passou os últimos anos de sua vida, uma de suas obras mais impressionantes, o *Retrato de grupo das Regentes do Asilo dos Idosos do Haarlem*¹²; Jan Steen (1626-1679) era empregado de seu sogro numa hospedaria, e, fracassando financeiramente, monta uma cervejaria; Jan van Goyen (1596-1656), mestre de Steen, filho de sapateiro, dedicou-se à floricultura;¹³ Vermeer (1632-1675), o terceiro mais importante pintor holandês do barroco, talvez inventor da câmara escura como recurso técnico de pintura em perspectiva, tem apenas cerca de 30 obras conhecidas e era marchand como primeira profissão – vale notar que Vermeer se torna conhecido mundialmente no século 20 devido ao escândalo da falsificação de Han van Meegeren (1889-1947), que negocia uma pintura supostamente de Vermeer para o nazista Herman Göring;¹⁴ isto para citar os mais importantes pintores do barroco holandês, sem deixar de mencionar o fato mais impactante desta história: o próprio Rembrandt (1606-1669), que conheceu fortuna até 1642, entrando em colapso financeiro a partir deste momento por ocasião de dois fatores traumáticos: a morte de sua esposa Saskia van Uylenburg, filha do marchand Rombertus, prefeito de Amsterdã; e o fracasso de *Ronda Noturna*,¹⁵ obra que fez o pintor holandês apelar ao Tribunal de Arbitragem para poder receber os menos de 100 florins de cada um dos dezoito retratados na pintura de grupo da Ordem dos Arcabuzeiros,

11. Hauser, 1994, p. 489.

12. Frans Hals. De regentessen van het oudemannenhuis. 1664, óleo sobre tela, 170,5 cm x 249,5 cm. Frans Hals Museum, Haarlem.

13. Hauser, 1994, p. 489.

14. WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer*. A lenda do falsário que enganou os nazistas. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

15. Rembrandt. A Companhia do Capitão Frans Banning Cocq e do tenente Willem van Ruytenburch a Preparar-se para Avançar (mais conhecido como Ronda Noturna), 1642, 380 cm x 454 cm Rijksmuseum, Amsterdã.

já que a rejeição da obra tinha como motivo o suposto fato de que Rembrandt não teria respeitado a hierarquia de grupo típica do retratismo holandês.¹⁶ Apesar disso, vale notar a sua fama ulterior: em setembro 2015, o banqueiro Éric de Rothschild vende um retrato de par, *Maerten Soolmans e Oopjen Coppit* ao Rijksmuseum e ao Louvre, numa compra conjunta, por 160 milhões de euros, à época isso significou um dos maiores valores já pagos numa obra de arte de uma coleção particular.¹⁷

A situação da dependência do marchand para o pintor holandês tem algumas razões históricas daquilo que viria a ser a primeira efetiva revolução burguesa da história.¹⁸ As perseguições religiosas de Carlos V explodiram nas ações de Filipe II a partir de 1578, fazendo com que toda a burguesia mercantil e calvinista se instalasse em Amsterdã e arredores. Some a isso a situação marítima altamente favorável, que de antemão deu à Holanda um papel predominante na organização do comércio entre a Europa setentrional e a meridional – o que forçou a Espanha a comprar mercadorias dos seus inimigos históricos durante a Guerra dos 80 Anos, transformando a cidade de Amsterdã no centro do mercado monetário europeu,¹⁹ como se observa com a formação da Companhia Holandesa das Índias Orientais, em 1602, e do Banco de Amsterdã, em 1609, que lhe dava base comercial.

Cardeal Belarmino teve grande responsabilidade, a partir de 1602, em transformar a linha política da Igreja em efetivamente jesuíta na contrarreforma, criando um barroco de propaganda, uma arma ideológica muito forte no movimento artístico. Isso não significa que a Igreja tenha se transformado em jesuíta, mas que os jesuítas encamparam a Igreja Católica e promoveram o extermínio daqueles proto-cientistas italianos que ameaçavam a ordem social católica, o que resultou numa espécie de refeudalização italiana e no relativo atraso do desenvolvimento do capital na Itália nos dois séculos seguintes. Na Espanha, terra da Inquisição, em 1599, a pior peste da época dizimou a população da península.²⁰ Ao mesmo tempo, as tensões religiosas

formaram um bloco combatente realmente devastador na primeira grande guerra com arma de fogo pan-europeia nos anos seguintes, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), finalizada com a Paz de Westfália, que resulta no enfraquecimento da Casa de Habsburgo e a independência holandesa ao final da Guerra dos Oitenta Anos. Se até o final do século XVI, Carlos V e Filipe II haviam se beneficiado da fragilidade interna do Estado francês, a partir do Absolutismo ao fim da Guerra, soldados franceses lutavam na Catalunha contra rebeldes anti-Habsburgo, o que enfraquecera ainda mais a Casa Habsburgo e causava danos materiais aos estados setentrionais sem atingir diretamente a região da Holanda. Tudo isso influencia ainda mais a independência totalmente peculiar da burguesia da corte protestante e o desenvolvimento do capital na Holanda.

Enquanto, de um lado, tivemos um barroco católico como o primeiro grande movimento artístico de propaganda na contrarreforma; de outro, o barroco da burguesia protestante atingia duas formas completamente inéditas: primeiro, um barroco secular; segundo, um barroco livre de mecenato de Estado. Incompatível com a chegada do capital, as guildas continuam a existir, porém, sem que tivessem função orgânica na atividade dos artistas holandeses. Os artistas também não eram mais obrigados a se vincularem às guildas para a mediação entre a produção das pinturas e o comitente. O retratismo secular, incluindo o retrato de grupo, se torna a forma artística por excelência – nesta forma social, burgueses são os grandes retratados, o que durará todo o começo do século XVII até a década de 1660 – modificando tanto o gosto como a própria forma estética da pintura. Nesta estrutura típica, as pinturas palacianas não têm vez, dando espaço à pintura íntima de cavalete. Podemos observar no tamanho das telas, que diminuem radicalmente em relação a uma pintura palaciana. O artista agora não depende financeiramente das guildas e passa a ser completamente dependente de uma nova figura na vida artística, que ditará o mercado de artes e a lógica das encomendas: o marchand. Essa intermediação do comércio das pinturas entre a produção e o consumo pelos marchands leva também ao distanciamento do artista em relação ao seu público (outra característica peculiar do barroco holandês) e os compradores se habitam a comprar o que encontravam em estoque na galera do marchand, considerando a arte como mais uma mercadoria pessoal como qualquer

16. BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt*. Colônia: Taschen, 2009. Cf. Hauser, 1994, p. 492.

17. Cf. www.christies.com/features/The-Private-Sale-of-Rembrandt-Van-Rijn-Portrait-of-Oopjen-Coppit-and-Maerten-Soolmans-7044-1.aspx Rembrandt. Retrato de Maerten Soolmans und Oopjen Coppit. 1634, óleo sobre tela, 208 cm x 132 cm, pintura de par, Rijksmuseum e Louvre.

18. ANDERSON, 2016, p. 80.

19. HAUSER, 1994, p. 481.

20. ANDERSON, 2016, p. 81.

outra – um fato importante de ser notado é que em Amsterdã desta altura raramente poderia se encontrar alguma casa sem quadros adornando suas paredes.

Hauser²¹ menciona como o mercado de arte passa a desvalorizar muito a pintura de retrato, de modo que se era possível encomendar um retrato por dois ou três florins, e um bom retrato custava algo em torno de 60 florins.²² No auge, Rembrandt recebeu não mais do que 1.600 florins por *Ronda Noturna* e somente depois de apelar ao Tribunal de Arbitragem, bem diferente dos preços da vizinha Antuérpia, de Rubens, que, com mecenato de Habsburgo e tendo um rendimento médio de 100 florins por dia, recebeu 14 mil francos por seu *Acteon*, o preço mais alto pago até então por uma tela. O depauperamento das guildas e o fato de que a produção artística deixou de ser regulamentada por uma corte ou pelo Estado levam a um crescimento no mercado de arte degenerando a vida artística numa feroz concorrência, da qual são vítimas os talentos mais originais. O caso de Isaak van Ostade, no Haarlem, é emblemático: forneceu a um *marchand* 13 telas pela soma de 27 florins. O relativo pouco respeito dispensado a artistas significava que na Holanda a profissão do pintor era ocupada quase exclusivamente por membros inferiores da classe média.

O comércio das belas-artes dita uma lógica de funcionamento do gosto. Sem a guilda e com os pintores subsumidos pelo marchand, este informa aos pintores a respeito do gosto e cria uma demanda popular. Imediatamente a isto, o mercado é inundado por cópias e falsificações de obras de arte que passam sem contratos ou sem a possibilidade de identificação fidedigna de autoria. Portanto, o mercado não só é inundado com uma porção enorme de pinturas, como também é inundado de pinturas falsificadas e não-identificáveis. Sabemos que, já no século 16, a produção era muito grande na Antuérpia, por exemplo. Em 1560 tínhamos cerca de 300 mestres dedicados à pintura, mas apenas 169 padeiros e 78 açougueiros.²³

No mencionado caso de Rembrandt, seu declínio é lento entre 1642 e 1654, onde não se percebe uma redução de suas encomendas. Mas a partir disso, seu fracasso é iminente, e o vanguardismo de suas pinturas com pinceladas mais rápidas e grossas, de verve

proto-impressionista como em *o Banho de Hendrickje Stoffels*²⁴, uma tela que faz para si próprio retratando em tom sensual a sua segunda esposa, é rejeitado totalmente pelo decoro e pelo novo gosto. Ao se comparar com aclamado retrato do vendedor de peles *Nicolas Ruts*,²⁵ o desenvolvimento estilístico de Rembrandt se torna vanguardista.

O fracasso de Rembrandt, além de todas as questões econômicas típicas de separação entre comitente e pintor, também simboliza o desvio do interesse público em direção ao classicismo. O gosto da média e pequena burguesia, que formava a maior parte do público interessado em arte, não era muito desenvolvido e dificilmente reconheceria algum critério de virtuosismo técnico. Por isso mesmo não se deve pensar que estas pessoas adquiriam quadros de acordo com seu próprio gosto: o mais usual eram se guiar pelo que circulava de tendências na alta esfera social – e o fato de que há uma guinada completa pelo classicismo na alta esfera social como movimento conservador de base ideológica do absolutismo, especialmente após 1661, deve ser fortemente considerado. Ademais, muita gente na Holanda do século XVII adquire obras de arte com a intenção de ter um bem que pode ser vendido posteriormente, e isso rearticula a negociação de um mercado de arte. O comprador comum de uma tela o faz apenas para adquirir um bem, sem considerar qualquer o valor estético ou artístico em geral. O estatuto social do pintor é rebaixado na mesma medida em que o estatuto social do consumidor de arte se eleva ao expor em sua parede, digamos, um Frans Hals. John Evelyn, mecenas e memorialista, descreve que no comércio de artes de 1641 de Rotterdam os principais compradores eram pequenos burgueses e camponeses, e que havia uma quantidade enorme de telas, sendo a maioria muito barata. A maior parte das telas era composta de revenda de material. Ademais, a superprodução gerou uma crise muito grave ao artista, diminuindo os preços dos retratos e das encomendas – quando se tinha encomenda. Rembrandt, o mais emblemático caso, pagou o preço de sua originalidade típica e autonomia artística com sua ruína financeira. Arnold Hauser²⁶ afirma que este é o momento crucial da guinada do estatuto social artístico, resultado da anarquia econômica no

21. HAUSER, 1994, p. 492.

22. A título de conversão monetária, à época, um boi custava 90 florins.

23. HAUSER, 1994, 488.

24. Rembrandt. A Woman bathing in a Stream (Hendrickje Stoffels?), 1654, 61,8 cm x 47 cm, National Gallery, Londres.

25. Rembrandt. Nicolas Ruts, 1631, óleo sobre mogno, 116,8 cm x 87,3 cm. Frick Collection, New York.

26. HAUSER, 1994, pp. 489-95.

mercado de belas artes, onde também se encontram os primórdios do desarraigamento social do pintor e da incerteza de sua existência. Nos antigos sistemas de guildas de pintores há menor liberdade criativa, mas há uma enorme segurança financeira; nas academias reais, toda a instrução artística e todas as encomendas partem diretamente da própria ordenação estatal nas artes, inclusive determinando os motivos e temas das pinturas, mas estava garantida a sobrevivência financeira plena dos pintores. A rejeição de *Claudius Civilis* é a gênese da crise moderna artística da qual Rembrandt foi a primeira grande vítima. Numa cultura palaciana, uma vez atingindo o reconhecimento do mecenato, jamais estaria em penúria. A era de ouro do barroco holandês, de todo modo, fora o momento idiossincrático dentro do barroco secular europeu, ao mesmo tempo que inaugurou a liberdade artística e o modo de vida do capital, jogando o pintor no mercado à sua própria sorte.

SUMÁRIO

O MELODRAMA NA AMÉRICA LATINA: o cinema além das lágrimas	11
Cleonice Elias da Silva	
A ALIENAÇÃO ENQUANTO FENÔMENO RELIGIOSO E ECONÔMICO PRESENTE NA NARRATIVA FÍLMICA DE <i>AMARELO MANGA</i>	21
Daiane Stefane Lima Antunes	
O VÍDEO CONTESTADOR EM TEMPOS DE DITADURA CHILENA.....	31
Alessandra di Giorgi Chélest	
“RESPEITA JANUÁRIO” – A SANFONA NO BRASIL E NO NORDESTE: tradição, alegria e encantamento	43
Jonas Rodrigues de Moraes	
PINTURA Y PERONISMO EN LAS PRIMERAS OBRAS DE LUIS FELIPE NOÉ.....	53
Juan Camilo Lee Penagos	
TEATROS DO PODER: Shakespeare e o discurso da deslegitimação dos governos.....	61
Bruno Foschini Pajtak	
MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA	71
Breno Ampáro	
POLOS DE CINEMA: formas de desenvolvimento e integração entre nações.....	83
Cleber Fernando Gomes	
“HELLOW FOLLOWS, É SOM PINTANDO NAS BOCAS”: o rock na imprensa do litoral piauiense (1970-80)	91
Gustavo Silva de Moura	
AS NARRATIVAS TROPOLÓGICAS DE HAYDEN WHITE E NELSON GOODMAN E A SÉRIE CARRETÉIS DE IBERÊ CAMARGO	101
Mirian Martins Finger Jorge Luiz da Cunha	

O MELODRAMA NA AMÉRICA LATINA: o cinema além das lágrimas

Cleonice Elias da Silva*

O presente texto pretende apresentar uma breve discussão sobre um período da produção cinematográfica latino-americana na qual predominou o gênero designado como Melodrama, o número mais significativo de produções desse gênero concentrou-se nas décadas de 1930, 1940 e 1950, sendo o México e a Argentina os seus principais realizadores. O Melodrama em sua trajetória conquistou um grande sucesso de público, lotando as salas de cinema, sendo ele um dos principais fomentadores das indústrias cinematográficas mexicana e argentina.

Parto do pressuposto da autora argentina Silvia Oroz (1999) de que a forma pela qual se estabelece a relação entre esses filmes e seus espectadores merece uma atenção considerável, uma vez que o gênero tendeu a ser marginalizado pelas novas correntes que emergiram nas cinematografias latino-americanas na década de 1960.

Um grupo de cineastas que elevou o cinema para o campo das ideias, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, entre outros, almejou que o cinema deixasse de ser uma mera ferramenta de entretenimento, um reproduzidor dos cânones ditados por Hollywood e que passasse a ser um agente político. Um novo cinema desapegado dos padrões clássicos copiados do cinema norte-americano.¹

David Bordwell no artigo *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*²

* Graduada em História pela Universidade de São Paulo. Doutoranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Coordenadora na área de Ciências Humanas do Núcleo Pedagógico da Diretoria Regional de Ensino Sul 1. Professora de História do cinema no Latin American Film Institute. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Email: cleoelias28@gmail.com.

1. José Carlos Avellar apresenta em *A ponte clandestina* uma compilação dos principais textos desses cineastas.

2. Título original: *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. In ROSEN, Phillip. *A Film Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986, pp. 17-32.

(2002, p. 227) analisa o cinema clássico e afirma que “Hollywood constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo”. Os filmes do período clássico do cinema³ norte-americano assemelham-se muito aos produzidos por outros países. Neste sentido, os exemplos citados por Bordwell (2002 p. 278) servem para demonstrar algumas das principais características do cinema Melodrama mexicano e argentino, nos quais os personagens são apresentados ao espectador de forma bem definida, “(...) os tipos de personagens do Melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismo únicos”, cinema que usufrui dos excessos, estruturado por narrativas lineares.

Cabe salientar que a influência da produção Hollywoodiana no cinema latino-americano não esteve restrita ao campo econômico, aspecto que implicou, principalmente, na distribuição e produção dos filmes. A influência refletiu-se também na formação dos profissionais, nos gêneros predominantes e nos modelos que foram adotados pelas indústrias cinematográficas da América Latina, mais precisamente, a mexicana. O melhor exemplo a ser citado é o sistema de *Star System*⁴ do cinema mexicano copiado do cinema norte-americano.

Paulo Paranaguá (1984) demonstra, a partir de dados estatísticos, em *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, como foram numerosas as produções do cinema mexicano. Cifras que não foram alcançadas por nenhum outro país da América Latina. Todavia, o autor mantém uma visão pessimista acerca desta indústria, afirmando que ela é

3. David Bordwell delimita entre 1917 e 1960 o período do cinema clássico nos Estados Unidos.

4. No mesmo artigo aqui em questão Bordwell afirma que o *Star System* foi responsável pela criação de um protótipo de personagem básico.

apenas o resultado de uma relação de dependência entre o México e Hollywood. Argumentação semelhante a dos teóricos/cineastas do Cinema Novo.

Porque estudar o Melodrama

Além da pretensão de analisar a história do cinema em um determinado contexto social e político, cabe ao historiador tentar buscar nos filmes produzidos por esse cinema os elementos que transpassam a sua linguagem tida como simples. Tenho como exemplo o historiador Cláudio Aguiar Almeida que analisou os filmes desvalorizados pela crítica, produzidos no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Almeida constatou que um número significativo dos filmes produzidos nesse período escondia embaixo de uma aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos uma estratégia propagandística que disseminava os ideais defendidos pelo Estado Novo (NAPOLITANO, 2006, p. 241).

O autor traz em seu livro *O cinema como "agitador de almas"* - *Argila, uma cena do Estado Novo* uma interpretação em torno dos filmes produzidos no Brasil durante a década de 1930 que vai de encontro às interpretações até então vigentes. Por exemplo, discorda de Maria Dora Mourão que desqualifica os filmes da década de 30, a mencionada autora os considera como documentos inválidos para a compreensão do período.

Ao contrário do que afirma a autora, procuremos demonstrar que os filmes de longa-metragem produzidos nas décadas de 30 e 40 são muito significativos para compreensão deste momento, expressão de valores e ideais debatidos por amplos setores da sociedade brasileira no período. O caráter "populesco" de grande parte dessa produção não nos parece suficiente para descaracterizá-la como uma documentação irrelevante para análise do regime varguista (...) (ALMEIDA, 1999, p. 22).

As perspectivas adotadas por alguns autores, como a de Cláudio Aguiar Almeida, frente aos gêneros marginalizados, tais como as Chanchadas e os Melodramas, podem subsidiar novos tipos de discussões acerca de períodos das cinematografias latino-americanas que antecedem as produções do Cinema Novo. É evidente que o Cinema Novo corresponde a um marco para o cinema latino-americano, sendo os ideais defendidos pelos cineastas dessa geração um fator que destinou ao cinema uma função política e social. Não pretendo ir de encontro às ideias que defendem a

importância da geração cinemanovista para a história do cinema latino-americano como um todo, pois os filmes realizados por ela romperam com paradigmas ditados por uma produção cinematográfica imperialista, apresentam propostas estéticas inovadoras e, principalmente, buscaram a partir de uma postura crítica não apenas refletir sobre os problemas políticos e sociais que marcavam seus respectivos países, como também trazê-los à tona através de suas câmeras.

O interesse desse texto é demonstrar que algumas produções que antecedem o Cinema Novo são documentos relevantes e podem auxiliar na análise de determinados contextos políticos e sociais, sendo o Melodrama apenas um exemplo dos gêneros que podem ser estudados a partir de uma nova abordagem, que questiona antigos estereótipos. Esses estigmas negativos no decorrer dos anos corroboraram para que esses gêneros ocupassem um lugar desprestigiado na historiografia produzida sobre o cinema.

Novas leituras sobre o Melodrama

O Melodrama como uma narrativa emerge no século XVIII

(...) consolida o gênero dramático das massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950) a manifestação mais contundente de uma expressividade (psicológica e moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo; na ênfase do gesto, trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias (...) envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado (XAVIER, 2003a, p. 39).

Conforme a citação de um dos trechos do livro de Ismail Xavier demonstra, é relevante a hegemonia do Melodrama na esfera dos espetáculos, expandindo-se do teatro popular do século XIX ao cinema e televisão do século seguinte. É provável que devido a esta relevância tenha surgido o interesse de fazer uma revisão acerca do gênero. Coube a Peter Brooks com *The Melodramatic Imagination* dar uma nova movimentação às discussões sobre a relação do Melodrama com

a indústria do audiovisual. Todavia, o foco central da obra está na literatura moderna, uma vez que o autor é um especialista em estudos literários.

Mesmo que o principal intuito do autor não seja estudar de forma minuciosa as formas e rearranjos assumidos pelo Melodrama no cinema e posteriormente na televisão, considero que as suas reflexões são importantes entre as obras que apresentam uma nova leitura sobre o gênero. Brooks não desqualifica o Melodrama, tentando demonstrar como esse gênero converge com os interesses culturais, não lhe atribuindo um caráter pejorativo, devido ao fato de ele ser um “produto” voltado para as classes populares. De acordo com o autor, surgiram discussões na década de 70 em torno do conceito de Melodrama, reservando a este um lugar importante no cenário cultural.

Such a convergence of interests suggests that by the early 1970s retrieving and discussing the concept of melodrama had taken on a certain cultural importance: workers in different (though not distant) fields who analyzed the imaginative modes in which cultural forms expredominant social and psychological concerns sensed that the category of the melodramatic needed revival because it pointed to—as no other term quite could — a certain complex of obsessions and aesthetic choices central to our modernity. In our efforts to characterize and describe certain kinds of fictions we confined ourselves to traditional categories — tragedy, comedy, romanticism and realism. Sooner or later, melodrama — or some cognate thereof — was needed if we where to make sense of cultural forms that mattered to us.⁵

Entre as demais releituras feitas sobre o Melodrama, destaco o trabalho de Silvia Oroz que trata especificamente do cinema latino-americano, demonstrando a importância do gênero para as cinematografias mexicanas e argentinas, enfatizando o sucesso destas produções diante do público e o quanto foi ignorado o universo simbólico gerado por este cinema diante do público da América Latina.

Uma das articulações menos estudadas da cultura de massa é a gerada entre melodrama e público, e me inclino a pensar que isto corresponde à sagração da high-brow e à não compreensão do artista em sua condição de assalariado de sociedades industrializadas. As categorias high-brow e mass-cult, cunhadas

por Dwight MacDonald, elitizaram e compartimentaram a cultura, sendo, por isto, dos movimentos mais conservadores da história da estética contemporânea. A compartição da cultura implica esquemas de tal rigidez, que se situam fora do contexto real do desenvolvimento estrondoso da cultura de massas e da dinâmica social contemporânea. As profundas transformações econômicas, sociais e culturais produzidas pela Revolução Industrial, que destroem o sistema tradicional das artes, não foram examinadas na colocação de MacDonald (OROZ, 1999, p. 41).

Pablo Pérez Rubio, em *El cine melodramático*, a partir da análise de filmes que, em sua maioria, correspondem aos produzidos nos Estados Unidos, discorre acerca das principais temáticas abordadas pelo gênero, demonstrando as inúmeras formas assumidas pelo Melodrama e as principais interpretações feitas pela crítica literária e cinematográfica sobre ele.

(...) ao termo melodrama passou a ser atribuído aos dramas populares em prosa, de argumentação sensacionalista e PLAGADOS de aventuras *novelescas*, embasadas em um enfrentamento entre o bem e o mal, com um final feliz (recompensa para a virtude, castigo para o vício) e personagens estereotipados cercados de clichês (...) (RUBIO, 2004, p. 23).

A crítica de cinema e professora da Universidade de Tulane em New Orleans, Ana Lopez, no artigo *Tears and Desire: women and melodrama in the “old” Mexican Cinema*, tem um posicionamento com relação ao Melodrama muito próximo do assumido pela pesquisadora argentina Silvia Oroz. Lopez discorre acerca da geração de críticos da década de 1960 e os esforços destes para delimitar o que seria o “velho” e o “novo” cinema mexicano.

(...) the characterization of the “old” cinema as ideologically complicit and servile to the interests of the dominant classes, albeit in many ways justified, was too broad, ignoring the subtleties and differences of cinematic practices, their audiences, and this cinema’s tremendous appeal (LOPEZ, 2004, p. 241).

Para Jesús Martín-Barbero (1997, p. 304), o Melodrama foi o gênero que mais agradou o público latino-americano. Para ele, o gênero explora “um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o

5. Excerto retirado do prefácio do livro de Peter Brooks *The Melodramatic Imagination*.

futuro que não passe pelo imaginário (...).” Esse filão insere-se em uma matriz cultural, o qual alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa.

O mencionado autor considera que o gênero tem uma filiação com a narração, e que no decorrer desses quatro séculos conseguiu estabelecer uma cumplicidade com o público popular. Entre as contribuições que Barbero agrega as novas leituras do Melodrama, destaca a relevância que ele reserva às matrizes culturais que influenciaram o gênero.

A adaptação do melodrama nos diferentes veículos não pode ser explicada a partir de termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Para entender esse processo é necessário considerar as questões das matrizes culturais, uma vez que só a partir delas pode-se entender a mediação “efetiva” pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular urbano, com proporções massivas (BARBERO, 2007, p. 166).

Marlyse Meyer (1996, p. 385) no estudo sobre a história do folhetim ressalta que:

Melodrama e folhetim invadem o cinema. O cinema das auroras, emocionando e alimentando o imaginário brasileiro e latino-americano. Construindo os futuros personagens dos romances de Manuel Puig e desembocando no cinema mexicano. No tango e na canção sertaneja.

O posicionamento assumido pelos autores mencionados acima perante o gênero Melodrama desvincula-se de convicções que o consideram como uma forma narrativa simplista que tem como principal efeito a alienação e que se limita a ser uma mera ferramenta da indústria do entretenimento. Assim como Maurício Bragança (2007), chamo a atenção para o pressuposto de que o Melodrama pode ser visto como um agenciador de questões importantes atreladas às condições sociais, políticas e culturais latino-americanas através do usufruto de uma gramática e linguagem identificados com uma matriz popular.

Síntese das principais características do Melodrama

Apesar de o cinema clássico no geral possuir “códigos típicos”,⁶ é possível adotar como premissa

6. “Entre todos os modos narrativos, o clássico é o mais preocupado em motivar composicionalmente o estilo em função dos padrões

o fato de que o Melodrama na América Latina tenha assumido aspectos que o distancia do Melodrama europeu e norte-americano, por exemplo.⁷ Os aspectos sociais, culturais e políticos das sociedades latino-americanas influenciaram nas características assumidas pelo gênero fora do âmbito americano e europeu.

A linguagem do gênero adaptou-se plenamente aos moldes do cinema clássico, sendo os filmes de Melodrama um dos principais “produtos” consumidos pela cultura de massa das primeiras décadas do século XX.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a cena (duração de projeção duração-diafética) e a sequência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separada – ou melhor, ligada – por figuras de demarcação nítidas (o escurecimento e a fusão muitas vezes eles próprios integrados na história, como demonstrou Christian Metz, para “significar” a passagem do tempo, a mudança de estado físico ou psicológico). O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (o star system contribuiu para reforçar essa regra de roteiro), de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento

adotados pelo *syuzhet*. Consideremos a noção do que hoje denominamos plano. Durante décadas, a prática hollywoodiana designou o plano como “cena”, combinando assim uma unidade estilística material a uma unidade dramaturgica. Na prática de filmagem, a princípio orientador era o de que toda e qualquer manifestação da técnica fosse colocada a serviço da transmissão de informação da fábula pelos personagens, fazendo dos corpos e rostos, invariavelmente, os pontos focais da atenção. Tendo em vista a estrutura casual recorrente da cena clássica (exposição, fechamento de um fator casual anterior, introdução de novos fatores casuais, suspensão de um novo fator), o cineasta pode utilizar-se das técnicas de forma isomórfica com relação a essa estrutura. A fase de introdução caracteristicamente envolve um plano que estabelece os personagens no tempo e no espaço. À medida que os personagens interagem, a cena é segmentada em imagens mais próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão. A cena geralmente finaliza com uma porção de espaço – uma reação facial, um objeto significativo – que fornece uma transição para a próxima cena” (BORDWELL, 2002, p. 291).

7. “O melodrama cinematográfico latino-americano não produziu mais situações inverossímeis do que o melodrama europeu ou norte-americano, mas, apesar do “exagero” destas, veremos, mais adiante, como isto está relacionado com um continente de estrutura social e política completamente diferente do da Europa ou dos Estados Unidos” (OROZ, 1999, p. 40).

leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente enigmas) colocadas pelo filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

Vanoye e Goliot-Lété ressaltam que a restauração rápida e progressiva dos grandes gêneros influenciou na homogeneização das narrativas cinematográficas. Embora cada gênero possua características específicas no plano dos conteúdos (tipo de personagens, de intrigas, de cenários, situações) e no das formas de expressão (iluminação, tipos de planos privilegiados, cores, música, desempenho dos autores etc.).

(...) Marc Vernet sublinhou bem que, num dado momento de sua evolução, um gênero se define tanto pelo que dele é excluído quanto pelo que dele é parte integrante – o espectador usufrui desse modo, do prazer do reconhecimento sem correr o risco de ser perturbado por elementos de desordem estética VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

Desse modo, é possível afirmar que o espectador do cinema clássico ocupa uma posição confortável diante da tela de cinema, situação na qual os reconhecimentos e não estranhamentos se dão de forma contínua. Essas características assumem maiores proporções quando o que está em pauta é o gênero Melodrama.

A relação do espectador com a cinematografia do Melodrama estrutura-se, principalmente, por meio da identificação e pelo aspecto moralizante e simples das obras. As obras desse cinema lidam de forma simplificada com algumas situações que são cotidianas nas vidas dos indivíduos que constituem o seu público, ou com as situações as quais estes gostariam de vivenciar. O espectador se reconhece nesses filmes. É ele quem “sustenta” a produção melodramática, ao mesmo tempo em que é uma de suas bases econômicas, prestigian-do os filmes, comprando ingressos, enchendo as salas de cinema, é também, de uma forma ou de outra, sua “fonte inspiradora”.

Uma relação de simbiose onde o espectador busca no Melodrama aquilo que lhe é semelhante ou aquilo que gostaria que fosse, sendo que o Melodrama sobrevive a partir e através desse espectador.

O que demonstra, grosso modo, o quanto é fina a barreira daquilo que pode ser chamado de “vida real” e o que é chamado de ficção. Por sua vez, o Melodrama soube explorar esse fato de forma eficaz, fazendo o uso de uma simbolização exacerbada, recorrendo às

metáforas, trabalhando com os arquétipos, exercendo uma pedagogia na qual era expressa as diferenças entre o bem e o mal.

No que tange às discussões em torno da relação entre o espectador e o cinema, o polo da identificação tem uma atenção considerável por parte de alguns teóricos. Entre eles, encontra-se Christian Metz que no artigo de 1966 *Sobre a Impressão de Realidade do Cinema*, busca uma descrição que desse conta de revelar quais as características da imagem e das condições de projeção tornariam possível a relação de identificação e o jogo de luzes (XAVIER, 1984, p. 16). No seu livro, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Edgar Morin traz como temática o processo de identificação:

(...) Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a ‘alma do cinema’. A participação afetiva deve ser considerada como estado genético e como fundamento estrutural do cinema (...) (XAVIER, 1984, p. 16).

Jean-Louis Baudry⁸ articula a participação afetiva, o jogo das identificações, a constituição do espectador como “sujeito” a partir da instância do olhar.

(...) Na sua formulação, antes de considerar algumas estratégias particulares ao discurso cinematográfico dominante ele pensa a questão da ideologia a partir de um exame mais detido do “aparelho de base” que engendra o cinema: o sistema integrado câmara/imagem/montagem/projetor/sala escura (...) aponta um substrato inconsciente mais profundo na identificação do espectador com a instância que dá-a-ver no cinema (a câmera e todo o aparato) : o espectador na sala escura reproduz certas condições que marcam o que Lacan denominou a “fase do espelho” na criança, matriz originária das experiências de identificação – o infante reconhecendo uma imagem do eu que lhe vem do exterior (...) (XAVIER, 2003b, pp. 359-360-361).

Ismail Xavier resalta que o principal objetivo do cinema é o de retratar as emoções, é justamente a partir delas que ele assegura a atenção dos espectadores:

Sem dúvida, uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte de sua força; apesar disto, os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam

8. Essas ideias foram apresentadas pelo o teórico no artigo *os efeitos ideológicos do aparelho de base*, publicado em 1970.

de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada mudança pode-se chegar às expressões características (...) (XAVIER, 2003b, p. 46).

A emoção é um dos elementos chaves exploradas pelo Melodrama, sendo ela a principal via pela qual os filmes melodramáticos fazem o apelo aos espectadores.

O Melodrama é identificado por muitos autores, como uma estratégia de leitura da vida, um gênero interessado em abordar uma narrativa cotidiana. O Melodrama não está longe de ainda ser considerado por uma outra parte da crítica uma forma enraizada de gostos questionáveis e o desejo por emoções baratas, marcado por um emocionalismo excessivo que situa entre o cômico e o trágico. Neste “drama do excesso”, as situações parecem ter, numa primeira leitura, muito pouco a ver com a aparente realidade e muito mais proximidade com um drama interior de consciência caracterizado por um conflito ético que se coloca a partir da dualidade maniqueísta bem x mal (BRAGANÇA, 2007, p. 27).

De onde surgem as críticas negativas sobre o Melodrama

Algumas das abordagens revisionistas em torno do Melodrama, entre elas estão as autoras Silvia Oroz e Ana López, usam como premissa o fato de as críticas dirigidas ao gênero estarem arraigadas em visões simplistas que tendem a desqualificar as produções culturais dirigidas às massas populares.

Para a autora argentina, a divisão de “alta cultura” e “cultura de massas” desqualifica o público de tal maneira, sendo o seu universo simbólico totalmente ignorado. Ana López, por sua vez, argumenta que as críticas dirigidas ao Melodrama no cinema latino-americano desconsideraram os aspectos sociais e históricos no qual ele esteve circunscrito.

The melodramatic was so easily identified with cultural colonization because of its popularity. Although Díaz and Colina argued that the melodrama was popular simply because it was the only readily available dramatic form, what most worried these and other critics was the melodrama’s privileged access to popular consciousness (Díaz Torres and Colina 1972, 156-64). On the one hand, the excesses and sentimentality typical of the melodrama rankled the sensibilities of Europeanized critics, who could not understand or explain popularity as anything other than bad taste. On the other, later politicized critics

simplistically reproduced and elitist mistrust of mass communication and popular culture and were unable to see in the popularity of the melodrama anything by the alienation of a mass audience controlled by the dominant class capitalists’ interests. With little differentiation or attention to the processes of reception and identification, they rejected the melodrama as “false” communication. It is ironic, however, that the new cinema’s efforts to establish so-called “real” communication – as important as they have been – have rarely attained the levels of popular acceptance of the old cinemas. And when that popular success has been achieved, as in *La Historia Oficial* (The Official Version, Luis Carlos Puenzo 1986, Argentina), for example, it has been precisely by recourse to the melodramatic (LÓPEZ, 2004, p. 442).

Um dos argumentos exposto por López no excerto acima é o sucesso de público alcançado pelo Melodrama no cinema mexicano, sendo que o mesmo não ocorre com o cinema moderno. Outro ponto mencionado pela autora, que cabe ser salientado, é o fato de o filme argentino *A História Oficial* (1985) ter “recorrido” às formas do Melodrama. Subtende-se que para a autora esse seria um dos motivos para o sucesso alcançado pelo filme.⁹

Uma produção em escala industrial do cinema mexicano

O estigma de uma produção marginal sempre esteve ligado ao Melodrama, discurso reproduzido por Paulo Paranaguá em seu livro, cristalizou-se também o senso comum de que o principal objetivo do gênero era fomentar uma alienação política, uma vez que ele era uma produção destinada às massas. Pouco se considerou o quanto foi significativa a produção interna da cinematografia melodramática, ou seja, uma produção nacional que fomentou um mercado interno de exibição e distribuição de filmes.

O período que corresponde à melhor fase da produção cinematográfica mexicana é chamado pela historiografia de **época de ouro do cinema mexicano**. Grosso modo, é possível estabelecer como recorte para este período os meados da década de 1930 até meados da década de 1950, pois não existe um consenso quanto

9. Ismail Xavier, em *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, escreve a respeito do movimento de reaproximação do cinema com o melodrama ocorrido na década de 70.

à delimitação precisa do mesmo. Emílio Garcia Rieira, o principal crítico e historiador do cinema mexicano, apresenta a seguinte periodização:

(...) La historia del cine mexicano sonoro puede dividirse facilmente en dos etapas: la anterior y la posterior al surgimiento de la televisión, por 1950. La primera etapa puede ser a la vez dividida en las correspondientes a dos décadas: la de los treinta, años de exploraciones sobre todo comerciales (la búsqueda de un público) y, la de los cuarenta, o sea, la llamada comúnmente ‘época de oro’: en esos años, el cine se afirma como una de las principales industrias del país, se convierte en asunto de interés y prestigio nacional, es el más importante de lengua castellana, asegura un gran público nacional e internacional y resulta el entretenimiento favorito de la población mexicana. En eso último, la televisión no tarda en ganar ventaja, una vez aparecida, y puede decirse que a partir de entonces queda el cine condenado a una crisis perpetua sólo resoluble, creo, por la inminente simbiosis definitiva de los dos medios: el devorador y el devorado. Pero eso ya no es historia, sino predicción (RIEIRA, 1992, p.7).

Apesar de ser numerosa a produção do cinema mexicano na década de 50¹⁰, a historiografia aponta esse momento como o início do declínio da indústria mexicana de cinema. Paulo Paranaguá (1992, p. 47) afirma que a partir de 1951 essa indústria multiplica os seus sintomas de esclerose. A crise não está relacionada com a queda no número de produções, mas sim com o desaceleramento na distribuição dos filmes diante da concorrência com os filmes de Hollywood.

Silvia Oroz (1999, pp. 213-214) demonstra através de números “a supremacia numérica dos filmes norte-americanos sobre as cinematografias nacionais, tanto latino-americanas quanto europeias”. Entre 1940 e 1950, o percentual de filmes que estrearam no México foi o seguinte: 69, 2 norte-americanos, 15,1 mexicanos e 5, 4 argentinos.

Nelson Pereira dos Santos com o intuito de homenagear o melodrama fez na década de 1990 o filme *Cinema de lágrimas* (1995). Em declaração feita ao jornal *Folha de S. Paulo*, em janeiro de 1995, o cineasta afirma que a escolha pelo Melodrama se deu devido ao

fato de o período que corresponde à produção de filmes melodramáticos ser o único momento na América Latina que existiu uma indústria de cinema de verdade (SALEM, 1996, p.407). Abaixo trechos da entrevista do cineasta concedida a Paulo Roberto Ramos, em 2007.

ESTUDOS AVANÇADOS – Logo depois você foi convidado a fazer uma produção sobre a história do cinema latino-americano. Por que a opção pelo melodrama mexicano?

NPS – Esse projeto foi do Instituto Britânico de Cinema. Fui convidado para fazer um filme sobre o cinema da América Latina. Da mesma forma como nós, brasileiros, temos a imagem da África como cultura única, assim pensam também os americanos e ingleses em relação à América Latina. Não reconhecem as diferenças culturais entre os países deste continente. Impossível contar em noventa minutos toda a história do cinema brasileiro. Imaginem contar também a história dos cinemas argentino, mexicano, cubano e... Como tinha liberdade de escolha entre documentário e ficção, optei por esta. O argumento do filme, baseado no livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, uma análise do melodrama. Minha intenção foi a de fazer uma homenagem ao momento de ouro do cinema latino-americano dos anos 1950, quando os filmes mexicanos e argentinos competiam com o cinema americano, tanto em produção quanto em distribuição. Na Avenida São João, por exemplo, de um lado, passavam os filmes americanos e, do outro, os argentinos e mexicanos (RAMOS, 2007, p. 343).

Nelson Pereira dos Santos chama a atenção para dimensão assumida pelos filmes da cinematografia melodramática não apenas nos países em que foram produzidos, ou seja, chama a atenção para um mercado de produção e distribuição dos mencionados filmes.

O cineasta em seu filme explora a relação entre o espectador e o melodrama. Um melodrama da “vida real” que se confunde com o exibido nas telas. Nele o protagonista é um homossexual soro positivo apaixonado por um estudante da UFF. A trama do filme está centrada na procura do protagonista pelo filme mexicano que a sua mãe assistiu antes de cometer suicídio. Segundo o cineasta, o protagonista vai buscar no melodrama uma explicação para sua vida.

O filme em questão não agradou a crítica da época, e o mesmo não é considerado uma das melhores obras do cineasta. O seu roteiro baseia-se no livro de Silvia Oroz citado anteriormente, cuja primeira edição é de 1992.

10. Os números que serão indicados adiante foram publicados por Paulo Paranaguá no seu livro *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood* e correspondem à produção de longas-metragens no México na década de 50. 1950 -124; 1951-101; 1952 - 98; 1953 -83; 1954 -118; 1955 -89; 1956 -98; 1957- 102; 1958 -136; 1959- 113.

Silvia Oroz enfatiza que o cinema melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar, criou símbolos próprios, que facilmente foram reconhecidos pelo público. Uma indústria cinematográfica pautada no universo de símbolos e mitos dos indivíduos que pagavam os ingressos. Para a mesma, não foi levado em conta no Melodrama a sua gênese e história na relação estabelecida com o público. Da mesma forma que não se buscou entender a relação desta produção com o mercado, existindo uma tendência de negá-la e desqualificá-la, negando-a como referência cinematográfica, desmerecendo a influência exercida por este cinema na produção cultural do século XX (OROZ, 1999, p. 27).

Os críticos do Melodrama teriam se apegado apenas àquilo que ela intitula como moralismo anglo-saxão de Mac-Donald, o mentor da divisão de “alta-cultura” e “mass-cultura”; na década de 60 os holofotes do cinema voltaram-se para a “ditadura da política de autor”:

A noção de “autor” foi desenvolvida de tal maneira, no cinema latino-americano, que não se permitiu entender a importância do desenvolvimento industrial do cinema na afirmação de interesses nacionais (OROZ, 1999, pp. 27-28).

Para Ismail Xavier (2003a, p. 86), o Melodrama ocupa um status significativo na ficção moderna apesar de sempre ter sido desvalorizado pela crítica. Essa crítica é representada em boa parte pelos seguidores do cinema de autor que visavam, entre outras coisas, um rompimento entre o Melodrama, gênero tipicamente popular, e o cinema crítico.

O cinema de Emilio Fernández

A centésima edição da revista **Somos**,¹¹ publicada em 16 de julho de 1994, apresenta uma relação dos 100 melhores filmes produzidos no México até aquele momento. Dentre esses, trinta e três são da década de 1940, sendo oito deles de autoria de Emilio Fernández.

Emilio Fernández também conhecido como Índio, foi um dos maiores cineastas da época de ouro do cinema mexicano,¹² em suas obras ele contou com a

colaboração do diretor de fotografia Gabriel Figueroa. Parceria que resultou em trabalhos com excelente qualidade estética.

Aqui não desenvolvo uma análise aprofundada da produção de Fernández, apenas destaco alguns aspectos isoladamente, pretendo simplesmente evidenciar que os filmes desse cineasta se articulam em torno de questões sociais e políticas do México, ou seja, são obras que de alguma forma estabelecem diálogos com os seus contextos culturais, sociais e políticos.

(...) Emilio Fernández pensava e realizava seus filmes em consonância com o projeto político que estava na ordem do dia dos anos 40, durante o governo de Manuel Ávila Camacho.

Assim em *Flor Silvestre*, *Enamorada* e *Pueblerina* (as obras que analisaremos) ele propõe uma visão conciliadora de classes dentro da sociedade mexicana com o objetivo que o país se desenvolvesse economicamente com forma de dar continuidade ao projeto revolucionário.

O diretor conhecia o jogo político, apesar de não participar efetivamente dele, o cinema foi o meio que escolheu para contar a sua versão da história do México e deixar uma profunda marca no imaginário social do país, já que até hoje muitas das imagens associadas ao México por estrangeiros e mexicanos fazem parte de sua filmografia (...) (BELTRAME, 2009, p. 14).

Os aspectos que caracterizam essas representações do México nos filmes de Emilio Fernández merecem ser analisados de forma crítica, uma vez que elas dizem respeito às representações feitas pelo cineasta de aspectos sociais e políticos da sociedade mexicana, não isentas de seus juízos de valores, todavia, nesse texto não prolongo as discussões. Prevalece aqui o interesse de demonstrar que as obras do mencionado cineasta são fontes de pesquisas relevantes e podem auxiliar o estudo de determinados contextos da história mexicana. O mesmo ocorre com alguns filmes de outros gêneros, além do Melodrama, que acabam sendo taxados como produções esteticamente pobres e desvinculados de uma postura crítica diante de suas realidades sociais e políticas.

As críticas fomentadas sobre o Melodrama, mais especificamente, sobre cinematografia mexicana, desconsideram que o gênero pautou e agenciou questões nacionais, difundindo-as perante as massas, tais questões influíram diretamente na criação de um imaginário social em torno do nacional (BELTRAME, 2009, pp. 28-29).

11. PEÑA, Maurico; RAMÓN, David; TERÁN, Luís. Las 100 mejores películas del cine mexicano. *Somos*. Año 5, nº 100. 16 de Julio de 1994.

12. Outros cineastas que colaboram com a cinematografia mexicana são: Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro e Ismael Rodríguez.

A partir da análise de alguns filmes melodramáticos mexicanos, é possível perceber a presença de temas nacionais, como destaca Aline Boldrin Beltrame (2009, p. 29). Algumas obras através da linguagem pedagógica e moralizante do Melodrama traduziam “o projeto de confirmação de uma sociedade capitalista firmada com o projeto de Revolução Mexicana”. Sendo assim, os conflitos e tensões nacionais eram inseridos na esfera doméstica, fato que lançou sobre a cultura de massa discussões políticas em torno de um projeto nacional.

O interessante é perceber que algumas questões sociais e políticas aparecem no cinema latino-americano antes da “consolidação” do Cinema Novo. Os argumentos apresentados por Mariarosaria Fabris (2002, p. 149), nos leva a perceber que apesar de o Cinema Novo negar o cinema que o antecede, é possível estabelecer um ponto comum entre ambos. Tanto um como outro refletem em suas obras problemas relacionados ao patriarcalismo. O Melodrama e o Cinema Novo são frutos de uma sociedade patriarcal, e adotaram a **violência** como principal reflexo dessa condição.¹³

Considerações finais

As ideias apresentadas não esgotaram a discussão sobre a possibilidade de se voltar para gêneros marginalizados pela crítica e historiografia do cinema, questionando os estereótipos que lhes foram atribuídos. Conforme foi possível perceber, no que diz respeito ao Melodrama, ele apresenta características que vão além dos estigmas negativos, consolidados por uma crítica cinematográfica que almejava novidades, buscando romper com antigos modelos.

De fato, esta afirmação está em consonância com a produção de filmes melodramáticos no cinema mexicano, apesar de ter utilizado em alguns momentos do texto o termo latino-americano para fazer referência a um determinado período da produção de cinema na América Latina, os cinemas argentinos, brasileiro, chileno, mexicano, entre outros, devem ser analisados individualmente, pois embora existam semelhanças, as diferenças entre esses cinemas são atuantes nos seus processos históricos.

A discussão proposta limitou-se ao campo teórico, a análise formal de alguns filmes poderia ter dado

mais embasamentos aos argumentos apresentados e subsidiado conclusões mais concretas. Para tanto, seria necessário da minha parte um amplo conhecimento sobre a filmografia mexicana, que por sinal é muito extensa, e uma atualização sobre os aspectos que coincidem com a história política, social e cultural dessa sociedade.

Esse exercício certamente seria de grande proveito e poderia contribuir com trabalhos em andamento ou futuros sobre o Melodrama mexicano, no entanto, nesse momento ele não pôde ser realizado.

Os trabalhos de Maurício Bragança e Aline Boldrin Beltrame desenvolvem com maior propriedade as questões apresentadas nesse texto, por isso, sugiro aos interessados que reservem um tempo para a leitura deles. Em suma, dialogando diretamente com Bragança (2007, p. 11) enfatizo que o Melodrama não é um gênero que se limita a um conjunto de estratégias narrativas e estéticas que visam apenas gerar empatia com o espectador. Em suas obras, notam-se, entre outros, posicionamentos políticos que articulam conflitos ideológicos.

Cabe agora, assim como se fez e continua sendo feito sobre o Cinema Novo, demarcar quais seriam esses posicionamentos políticos e as dimensões assumidas por esses conflitos ideológicos.

Referências

- ALMEIDA, Cláudio A. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, um cinema do Estado Novo. São Paulo:Fapesp/AnnaBlume, 1999.
- BARDERO, Martín-Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro:Ed. da UFRJ, 2007.
- BRAGANÇA, Maurício. *Trópicos de Lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabarera mexicano e da literatura de Manuel Puig*. Tese de Doutorado em Letras. Niterói:UFF, 2007.
- BELTRAME, Aline Boldrin. *Emílio “Indio” Fernández: conciliação de classes e política social no México dos anos 1940*. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo:USP, 2009.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II Documentário e narratividade ficcional. São Paulo:Ed. Senac, 2002.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henri James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

13. A geração de cineastas do Cinema Novo pautou uma ideologia em torno de críticas aos aspectos negativos que marcavam suas sociedades, entre elas, esteve a direcionada ao colonialismo.

- GARCIA RIEIRA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1992.
- LÓPEZ, Ana. Tears and Desire: women and melodrama in the 'old' Mexican Cinema. In: SARTO, Ana del; RÍOS, Alicia; TRIGO, abril. (Orgs). *The latian american cultural studies reader*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.
- . *Le Cinema Mexicain*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1992.
- PEÑA, Maurico; RAMÓN, David; TERÁN, Luís. Las 100 mejores películas del cine mexicano. *Somos*. Año 5, nº 100, julio, 1994.
- RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*. v. 21, nº 59, São Paulo, jan./apr, 2007.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- . *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- . *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edif. Graal: Embrafilme, 2003b.

A ALIENAÇÃO ENQUANTO FENÔMENO RELIGIOSO E ECONÔMICO PRESENTE NA NARRATIVA FÍLMICA DE *AMARELO MANGA**

Daiane Stefane Lima Antunes**

O Cinema enquanto expressão artística da realidade, podendo ser ficcional ou documental, apresenta-se como uma arte em equipe articulada na representação de uma perspectiva da realidade, tendo por fundo artísticos imagens em movimento. Expressão de uma arte que manipula a realidade, manejada a partir de ideários ideológicos/políticos.

Enquanto forma e conteúdo, o filme é um objeto sensível no tempo, já que é ao decorrer das suas recepções, ou seja, no momento que entra em contato com o público, que ganha novas apropriações e percepções, logo, é uma obra em processo de abertura continuamente sendo recebida e apropriada de formas diferenciada.¹ O cinema enquanto objeto cultural está plugado no social, assim, não está ao relento das nossas práticas sociais, mas sempre tendo destaque na forma que perpetua maneiras de pensar/sentir e agir dos indivíduos.

Atualmente o cinema produzido em Pernambuco ganha repercussões nos festivais de cinema mundo afora, se apontando, entre os inúmeros pontos que podemos considerar, como uma filmografia de contestação da realidade. Entre a gama de cineastas que produzem em Pernambuco e são oriundos desse estado encontramos a figura de Claudio Assis, esse natural de Caruaru, possui em seu currículo quatro longas metragens: *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2006), *Febre do Rato* (2011) e *Big Jato* (2016). Em curtas metragens visualizamos tais títulos: *Padre Henrique – um assassinato político* (1989), *Soneto do Desmantelo Blue* (1993), *Samydarsh: os artistas da rua* (1993), *Texas Hotel* (1999) e *Tudo é folclore* (2012), além de curtas e longas metragens há a direção de uma série de televisão intitulada *Se cria assim*. Acrescentando à tais produções Assis já realizou outros projetos, não os

dirigindo, mas assumindo outras funções na equipe técnica, como no aclamado *Baile Perfumado* (1997) onde realizou a direção de produção.

Nesse artigo temos como objeto de análise a sua primeira longa-metragem *Amarelo Manga*, buscaremos realizar uma leitura sócio-histórica dessa produção, pautando-se no conceito de *alienação*, fenômeno que é percebido de forma mais evidenciada na forma de sociabilidade de três personagens específicos da narrativa fílmica. Além disso, buscaremos compreender o cenário cultural de Pernambuco no período da década de 1990, já que compreender o espaço de feitura da produção fílmica nos fornece elementos para visualizarmos aspectos que lhe são condizentes. Assim, partimos da premissa que as produções artísticas estão impressas num lugar social, no momento do processo de produção, e são repletas de implicações frente a esse lugar.

“A função da arte não é agradar, é fazer com que as pessoas pensem”²

Posicionando-se numa noção contrária ao *know how hollywoodiano*³ de produzir a *mise-en-scène*,⁴

* De Cláudio Assis, 2003.

** Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: liimaantunes@gmail.com

1. Cf. ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo:Ed. Perspectiva, 1976.

2. Cláudio Assis, 2003.

3. Expressão articulada aos moldes da indústria cinematográfica hollywoodiana de produzir a narrativa fílmica, onde ocorre a manutenção e disseminação de preceitos predeterminados em suas narrativas cinematográficas buscando representar uma realidade fabricada, evocando Ismail Xavier compreendemos a problemática de tal expressão ao refletirmos sobre tal posicionamento: “É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis propor sua representação como verdade – ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada. Contrariamente, há os que, independentemente de qualquer análise ulterior, empreendem uma incansável batalha contra a fabricação, tomando-a como sinônimo de falsificação e como algo proibitivo num suposto discurso verdadeiro. A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com o s interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa)” (XAVIER, 2014, p. 43).

4. *Mise-en-scène* é um conceito formulado e reformulado ao

Claudio Assis busca abordar em seus filmes uma leitura de mundo que venha denunciar aspectos sociais que em sua ótica devem ser colocados em pauta para a discussão. Portanto, em sua filmografia somos expostos a questões de exploração sexual e animal, ao trabalho, a religião, a alienação, questões de gênero e outros inúmeros aspectos.

Sua filmografia está inscrita no cenário espacial que é o estado de Pernambuco, as locações de suas produções são todas oriundas desse espaço agregando-se a elementos da cultura pernambucana. Verifica-se na filmografia desse cineasta um olhar sociológico partindo de Pernambuco, mas tocando em assuntos que vão além de circunferências regionais.

Sua primeira produção cinematográfica é o curta *Padre Henrique – um assassinato político* (1989), esse curta foi realizado quando Claudio Assis fazia parte do grupo Vanretrô, contração da extensão Vanguarda Retrógrada. Esse grupo reunia as figuras de Adeline Pontual, Lírio Ferreira, Valéria Ferro, André Machado e outros jovens interessados pela sétima arte, articulados no seio da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) a intenção do grupo era revitalizar a cena cinematográfica da região.

Na historiografia cinematográfica de Pernambuco há dois marcos, o primeiro é o Ciclo de Recife de meados de 1920 a 1931, e o segundo é o movimento Super 8 com o seu início em 1973. Esse segundo marco gerou uma popularização na produção da linguagem cinematográfica, colocando Pernambuco à época como o estado nordestino com maior número de produções com a respectiva bitola. O findar desse movimento data no final dos anos 70, no período subsequente, em meados de 1980, ocorreu um número relativamente pequeno de produções cinematográficas em Pernambuco, conforme Alexandre Figueirôa pontua:

Enquanto o ciclo do Super 8 gerou cerca de 250 obras, entre 1983 a 1988 foram produzidos cerca de

decorrer do desenvolvimento da prática cinematográfica e da crítica. Temos como definição: “O conceito de ‘mise-en-scène’ define, entre outros elementos, [...] o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação” (RAMOS, 2012, p. 02).

15 filmes, curtas e médias, nas bitolas 16 e 35mm. Fernando Monteiro, Fernando Spencer e Kátia Mesel prosseguiram na realização, de forma regular, rodando principalmente documentários (FIGUEIRÔA, 2000, p. 91).

O Vanretrô origina-se nesse cenário de escassez da produção cinematográfica no estado, os jovens desse grupo, com a intenção de revitalizar a cena, produzem o primeiro e único filme deste grupo, o já citado curta de Claudio Assis *Padre Henrique – um assassinato político* com roteiro e direção do respectivo cineasta, esse curta recebeu incentivo fiscais da Embrafilme. Com o fechamento dessa instituição, produzir cinematograficamente em Pernambuco torna-se algo penoso.⁵

Com o fim da graduação alguns membros do grupo Vanretrô partem para estudar no exterior, outros se mudam para outras localidades do país e alguns mantêm-se em Pernambuco. Em 1993, o fechamento da Embrafilme atrapalha a finalização do segundo curta de Claudio Assis *Desmantelo do Soneto Blue* (1993) e o curta de Lírio Ferreira *Thats lero-a-lero* (1994). Entretanto, a vontade de produzir cinema em Pernambuco não se finda com a Embrafilme.

O movimento musical *Manguebeat* originário de Recife está nesse período dos anos 90 ganhando repercussão no Brasil e no mundo, influenciando outras linguagens artísticas. Movimento caracterizado, principalmente, por conter em seu prisma a metáfora do homem-caranguejo,⁶ evidenciando elementos naturais de Pernambuco, como o mangue e a pesca do caranguejo.

5. Produzir cinema no Brasil é, na sua essência, algo que demanda uma grande força de vontade, já que se trata de uma arte em conjunto necessitando de uma série de elementos para a sua produção e de uma quantia significativa de fomento para a sua realização. Nesse período, o fechamento da Embrafilme e a grande diminuição das leis de incentivo torna a prática cinematográfica algo de extremo esforço, ocasionando em várias localidades brasileiras a interrupção brusca de vários projetos em andamento e a escassez total de produções, o esforço na construção de um fluxo contínuo de produções no Brasil é abruptamente interrompido. Sobre a ação política que resultou no fechamento da Embrafilme: “Em março de 1990, por meio da Medida Provisória 151/90, o presidente Fernando Collor de Mello anunciou um pacote de medidas que pôs fim aos incentivos governamentais na área cultural, extinguindo diversos órgãos, entre eles o próprio Ministério da Cultura, transformando em uma secretaria de governo. Na esfera cinematográfica, houve a liquidação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que representavam o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas diversas vertentes” (IKEDA, 2015, p. 13).

6. Chico Science e Fred Zero Quatro são duas figuras importantes no movimento Manguebeat, já que ambos se articularam em torno da produção dos preceitos ideológicos presentes no respectivo movimento. Chico Science influenciado pela leitura de Josué de Castro,

Adicionando a isso, os integrantes do Movimento Manguebeat, em especial a figura de Chico Science, realizam uma nova leitura de elementos consagrados pela tradição recifense. Há uma repaginação de tais elementos, como o Maracatu, por exemplo, no qual Chico Science realiza uma nova leitura desse elemento musical tão característico de Pernambuco, agregando-o as influências do exterior, como os trompetes de soul de James Brown à regionalidade expressa no Maracatu, resultando numa repaginação desse elemento regional.

Cinematograficamente, nesse período de total escassez de incentivo estatal para a realização de produções cinematográficas, observa-se um esforço para viabilizar a realização de um projeto de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, denominado de *Baile Perfumado* (1997), produção marcada por trazer um “novo respiro” para a cena cinematográfica local. Sua narrativa fílmica aproxima-se do movimento musical Manguebeat no sentido de utilizar elementos da tradição, modernizando-os através da utilização de aspectos da modernidade, como por exemplo, a cena icônica de Lampião bebendo uísque ou, ainda, de Lampião ouvindo jazz. Observamos Lampião enquanto a simbologia da tradição, o uísque e o jazz aspectos da modernidade.

Nas pesquisas acadêmicas que discutem a relação entre o movimento musical Manguebeat e a cinematografia desenvolvida a partir do *Baile Perfumado*, de meados de 1994 até 2003, denominam esse período cinematográfico de Árido Movie. Entretanto, tal denominação não é resultado de um consenso, para o pesquisador Alexandre Figueirôa Árido Movie designa:

Um diálogo aberto com as ideias do movimento mangue. Os cineastas buscavam nele não apenas composições para as trilhas de seus filmes, mas o mesmo tipo de convivência de experiência dos seus músicos,

esse um intelectual que realizou uma série de estudos centrados nos anos de 1930 a 1940, estudos que vinha demonstrar o problema da fome no Brasil. Em 1935, publica a obra *Alimentação e Raça* estudo que vem demonstrar uma oposição aos estudos que “cientificamente” tentaram demonstrar as razões para a indolência e a preguiça como prova de inferioridade racial. Esses estudos de cunho fortemente racista envolta de um verniz “científico” se propagaram durante a primeira metade do século XX, por meio de intelectuais como Silvio Romero e João Batista Lacerda. Chico Science influenciado por este intelectual se articula em torno da metáfora do homem caranguejo, e se influencia diretamente pela perspectiva sociológica de Josué de Castro, sobre tal influencia afirma: “Temos fome de informação. Na imagem de Josué [de Castro], somos caranguejos com cérebro como os pescadores que ele descreveu no livro *Homens e caranguejos*. Eles pescam e comem caranguejos para depois excretá-los no ciclo caótico. Fazemos uma música caótica” (Chico Science em entrevista a Luís Antônio Giron, 1994, Folha de S. Paulo).

os processos de interação dos ritmos e das linguagens que buscam estabelecer um olhar contemporâneo das manifestações culturais pernambucanas, estabelecendo uma ponte entre a arte popular tradicional e a cultura pop (FIGUEIRÔA, 2000, p. 105).

O diálogo que Alexandre Figueirôa pontua é em nível de repetições temáticas, já que as produções audiovisuais nesse período vêm abarcar aspectos temáticos que o Movimento Manguebeat já evidenciava, sendo isso algo natural frente a relação de *brodagem*⁷ que tanto os cineastas, os músicos e demais artistas realizavam na época buscando dar corpo à cena cultural do período. Assim, esse diálogo expresso no conceito Árido Movie acarreta numa problemática radicada no sentido da composição da linguagem, já que na linguagem musical do Manguebeat visualizamos, como já dito anteriormente, uma releitura de elementos da tradição já consagrados por uma nova constituição sonora.

Ismail Xavier em seu artigo intitulado *Da violência justiceira à violência ressentida*, realiza um breve paralelo entre o filme *Deus e o diabo na terra do sol* e o filme *Baile Perfumado* buscando demonstrar a nova leitura realizada pelos cineastas da geração posterior ao do Glauber Rocha, pontuando que Lírio Ferreira e Paulo Caldas realizam uma nova leitura do sertão, canção e da violência. Nesse artigo Xavier toca, levemente, na questão do diálogo estético entre o *Manguebeat* e a denominação Árido Movie evidenciando que:

Baile perfumado produz uma síntese reveladora da nova postura. O encontro entre cineasta e sertanejo, o contato do moderno com a tradição, mesmo que alimentado por uma disposição de simpatia por Lampião, tem resultados catastróficos. Expressando o próprio clima do cinema atual, Lírio Ferreira e Paulo Caldas acentuaram a esperteza e o pragmatismo do sírio-libanês Benjamin Abrahão ao costurar o jogo político para ter acesso a Lampião, convencido da importância do registro que decidiu empreender. Há a confirmação disto a cada sequência do filme em seu estilo de câmara e no seu domínio de diferentes estratégias de teatro e de relato indireto, em sua incorporação do trabalho de Chico Science que

7. Sobre Brodagem: “Em Pernambuco (...) a “brodagem” funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos” (NOGUEIRA, 2009, pp. 52-53).

domina a trilha sonora e dá o tom para o movimento de transformação de Lampião em ícone pop, **embora não fique claro, em termos de cinema, que tradição está sendo aí “modernizada”, pois a relação entre o músico moderno e os ritmos regionais não me parece se espelhar na relação entre o filme e a história do cinema.** De qualquer modo, o essencial no filme é a retomada das imagens de Lampião e a decisão de contar a história do cineasta que as produziu. Neste encontro com o passado, há uma identificação com Benjamin neste eixo do pragmatismo, sem mandato, sem utopia. E há também a trama que põe em evidência a relação entre a filmagem de Abrahão e as transformações modernizadoras que eram, no fundo, incompatíveis com a manutenção da ordem que viabilizava a sobrevivência do cangaço (XAVIER, 2006, p. 65 - Grifo nosso).

Nessa passagem, fica expresso a dificuldade de compreender o conceito Árido Movie como uma leitura audiovisual do movimento *Manguebeat*, pois em nível de reformulação das linguagens não visualizamos na linguagem cinematográfica a mesma modernização no sentido sonoro como visualizamos na linguagem musical. Em suma, podemos considerar Árido Movie como a constituição de uma cena cinematográfica sem maiores incentivos de fomento para a sua produção, fortificando-se pela força de criação e vontade dos artistas que a constituíam.

Claudio Assis, como pontuado, realizou o cargo de diretor de produção no *Baile Perfumado*. Anos mais tarde, após produzir alguns curtas metragens, dirige o seu primeiro longa-metragem *Amarelo Manga* (2003), essa produção lhe rende vários prêmios⁸ chegando a

8. Ganhou o Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Fotografia. Recebeu, ainda, doze indicações nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Chico Diaz e Matheus Nachtergaele), Melhor Atriz (Dira Paes e Leona Cavalli), Melhor Ator Coadjuvante (Jonas Bloch), Melhor Roteiro Original, Melhor Figurino, Melhor Maquiagem, Melhor Direção de Arte e Melhor Montagem. Ganhou o Prêmio C.I.C.A.E. no Fórum do Novo Cinema, no Festival de Berlim. Ganhou o Fórum de Cinema Novo do Festival de Berlim, por *Amarelo Manga* (2002). Ganhou o prêmio de melhor filme, prêmio dos críticos, júri oficial e júri popular do Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor ator com Chico Dias no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor montagem com Paulo Sacramento no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor fotografia com Walter Carvalho no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante com Dira Paes no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio conjunto do elenco pelo Correio Brasiliense no Festival de Cinema de Brasília (2002). Melhor Roteiro: Hilton Lacerda por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Direção de Arte: Renata Piniheiro por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Fotografia: Walter Carvalho por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003).

ser recebida pela crítica como a leitura audiovisual do movimento *Manguebeat* (FIGUEIRÔA, 2005), rótulo ainda implicado tendo por expressão a noção Árido Movie. *Amarelo Manga* foi recebido, também, como a constituição de uma nova dramaturgia cinematográfica:

Trata-se de um filme extremamente raro, que pertence a esta família da dramaturgia mundial que privilegia os personagens, tendo como ponto de partida a negação do esteticismo, da forma, ou como é muito comum nos dias de hoje, do tema. (...) O que vai nos interessar é a imensidão que se abre em cada um, a fábula de cada um. Estamos diante de uma nova dramaturgia cinematográfica (CARVALHO, 2016, p. 01).

Carvalho acentua a composição dos personagens que se expressam como uma fábula, ou melhor, cada um destes personagens se expressa a partir de sua particularidade, apresentando-nos suas cosmovisões. Em relação a narrativa é interessante pontuar que *Amarelo Manga* se estrutura na vida destes personagens, ou seja, não há uma grande temática na narrativa fílmica, cada personagem apresenta-se, como já posto, como uma fábula, integrando-se a rotina de seu cotidiano.

Com uma estrutura narrativa fincada no espaço temporal de um dia, somos imersos através das imagens em movimento de *Amarelo Manga* na periferia de Recife e no universo, como já dito, de cada personagem, tais sujeitos estão atrelados em relações de sofrimento e exploração. Os temas sociais presentes em *Amarelo Manga* dão sustentação para compreendermos essa obra como uma prática cinematográfica politizada, no sentido de estar atrelada num olhar sociológico tendo por escopo a denúncia das injustiças sociais.

Melhor Edição: Paulo Sacramento por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Trilha Sonora Original: Lúcio Maia e Jorge Du Peixe por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Ator: Matheus Nachtergaele por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Atriz: Dira Paes por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Diretor: Cláudio Assis por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Filme: *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis no Cine Ceará (2003). Prêmio Especial de Figurino para Andréia Monteiro por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Ganhou o prêmio Coral à ópera-prima no Festival do Novo Cinema Latino Americano por *Amarelo Manga* (Havana 2003). Ganhou o prêmio de melhor fotografia com Walter Carvalho no Festival do Novo Cinema Latino Americano por *Amarelo Manga* (Havana 2003). Ganhou o troféu APCA de melhor diretor - Associação Paulista de Críticos de Artes, por *Amarelo Manga* (2002). Ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Melhor Filme no Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse 2003, por *Amarelo Manga*. Resultando num total de 23 prêmios.

“Eu não maquio a realidade”⁹

Buscando costurar uma leitura de mundo que seja fincada numa noção de apresentação da realidade, Cláudio Assis expressa que não manipula a realidade e a demonstra da forma como ela é. Obviamente, que tal posicionamento é a sua intenção. Já é sabido que a percepção do real de um artista frente as suas inclinações criativas o levam a elencar uma perspectiva da realidade que lhe é sensível. Sem a pretensão de realizarmos uma reflexão do processo criativo do cineasta em questão, chamamos a atenção para a politização presente em sua postura. Suas intenções de demonstrar o real resultam numa obra de arte fincada em preceitos sociais que lhe são latentes, vejamos como isso se estrutura em *Amarelo Manga*.

Como um mosaico social somos imersos na vida de vários personagens, *Amarelo Manga* estrutura-se no espaço temporal de um dia, ambientado na periferia de Recife, adentramos no cotidiano de vários personagens. Buscaremos nas páginas que se seguem dar ênfase em algum destes personagens: Kika (interpretada por Dira Paes), Lígia (interpretada por Leona Cavalli) e Wellington Kanibal¹⁰ (interpretado por Chico Díaz). Elencamos esses personagens, pois eles dão corpo frente a forma que se sociabilizam ao decorrer do filme para discutirmos o fenômeno da *alienação* econômica e a *alienação* religiosa.

Wellington Kanibal e Lígia estão inseridos em locais de trabalho, Wellington num abatedouro enquanto Lígia é a dona de um bar. Enfocando, primeiramente, em Lígia, visualizamos uma mulher que gerencia um bar, esse ambiente é frequentado, em sua grande maioria, por homens de meia idade que a visualizam como uma mulher “fácil” por estar inserida no respectivo ambiente. Lígia nas amarras que é estar inclusa nesse cenário, resiste e grita pelo bar: “Eu não aguento mais!” (Transcrição nossa), essa personagem nos fornece sustentação para pensarmos nas questões de gênero que lhe são latentes, como o papel da mulher numa sociedade articulada em preceitos de uma herança familiar patriarcal.

9. EDUARDO, Cleber. *Entrevista com Cláudio Assis*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>> Acesso em 16/outubro de 2016 às 18h05m.

10. O erro na grafia expresso na palavra “Kanibal” possui uma significação simbólica para o personagem, por isso, mantemos a denominação como tal fazendo jus ao filme.

Lígia em toda a estrutura narrativa do filme está inserida nesse ambiente de trabalho, ela dorme nos fundos desse local e ao amanhecer já se dirige ao seu posto. Numa *voz em off* do campo e, por conseguinte, em *in* no campo, o primeiro diálogo que essa personagem possui é com o espectador, no final dessa primeira longa-sequência olhando diretamente para a câmara num enquadramento em primeiro plano, afirma:

Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. Vai, vai, vai, vai... E é sem parar. A última coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz não ter ganhado nada, mas nem título de honra. E eu não tenho encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Eu quero que todo mundo vá tomar no cu. (transcrição nossa/ ASSIS, 2003) (grifo nosso)



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003)

Imagem 1: Lígia

Essa personagem estabelece o tom de tempo na obra, essa é a primeira cena do filme, e a obra se conclui tendo por penúltima cena a mesma personagem repetindo os mesmos dizeres, concluindo o filme num tempo cíclico. É perceptível o desânimo dessa personagem pela rotina do trabalho que se estrutura continuamente ao seu redor.

O conceito de *alienação*, de base marxiana¹¹, remete em primeira instância a questões de

11. A alienação não foi uma preocupação somente de Marx, esse teórico partiu da filosofia idealista de Hegel que já desenvolvia e articulava o conceito de alienação, para fundamentá-lo numa base materialista, assim, Konder assinala que o conceito de alienação está presente, também, em Schelling e Fichte, entretanto, é um conceito episódico que não assume uma importância nas concepções de mundo desses dois pensadores. Portanto, pontuando a distinção entre o conceito de alienação de Hegel à Marx, afirma: “O conceito hegeliano de alienação acha-se estruturalmente comprometido com o sistema idealista de Hegel: a alienação aparece como fenômeno surgido na consciência a ser suprimido exclusivamente na consciência e pela consciência. Hegel confunde a alienação histórica

fundo econômico, sendo posteriormente redimensionada pelos intelectuais marxistas a outras esferas. Compreendemos através da ótica marxista que o trabalho é a atividade que expressa o poder criador do homem, pois é através dessa atividade que o homem constrói e se constrói, sendo essa a essência humana nessa perspectiva de base materialista. **A alienação se estabelece no momento em que o trabalho e o produto resultado desse trabalho tornam-se um objeto estranho diante do trabalhador, apresentando-se como uma potência autônoma e lhe sendo apropriado, ou seja, alienado** (KONDER, 2009 – grifo nosso).

As diversas maneiras de estranhamento na relação do homem com a sua atividade produtiva desembocam no fenômeno da alienação. O trabalho estranhado resulta no *estranhamento-de-si*, conforme Marx pontua nos *Manuscritos econômicos-filosóficos*:

A relação do trabalho com ato da produção no interior do trabalho. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física própria do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. O estranhamento de si (*Selbstentfremdung*), tal qual acima o estranhamento da coisa (MARX, 2004, p. 83).

O trabalho acarreta no *estranhamento de si*, já que é através do estranhamento na sua prática que o trabalhador torna-se uma mercadoria, desse modo:

concreta com uma alienação supra-histórica, ou melhor, com uma alienação que nasce com a história e somente há de morrer com ela, de maneira que toda objetivação de trabalho humano, toda exteriorização humana, independentemente das condições materiais em que possa se realizar, lhe aparece como alienação. Marx observa que a alienação em sua interpretação por Hegel aparece menos com uma alienação do homem concreto do que como a alienação de uma fantástica e abstrata autoconsciência humana. Hegel não pôde superar as limitações de uma perspectiva de classe ainda burguesa e, por isso, não enxergou as possibilidades históricas do trabalho material humano. Marx não podia se servir do conceito hegeliano de alienação tal como o encontrou” (KONDER, 2009, p. 30). Konder, ainda, defende que o conceito de alienação desenvolve-se no interior do pensamento marxiano agregando-se a conceitos desenvolvidos posteriormente nas obras consideradas de maturidade de Marx, sendo esse conceito agregado e desenvolvido ao conceito de “fetichismo da mercadoria”, expressa: “particularmente, não cremos que fosse difícil demonstrar que o “fetichismo da mercadoria” estudado em O Capital representa o aprofundamento do exame de um aspecto da alienação, isto é, da alienação econômica sob a sociedade capitalista” (KONDER, 2009, p. 38).

“o trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz de fato, mercadorias em geral” (MARX, 2004, p. 80).

O trabalho que a personagem Lígia desenvolve não acarreta num produto final, já que a função que desempenha é servir as mesas no interior do bar, a sua presença enquanto mulher a coloca como objeto, ou seja, Lígia é o produto final do seu próprio trabalho. Nesse ponto ela, por ser mulher, torna-se uma mercadoria para os homens que frequentam o bar, no mesmo nível que os petiscos e as bebidas que ela serve. Nessa condição, sua presença no interior do bar apresenta-se como autônoma, fora do seu próprio controle, desencadeando uma variedade de episódios de assédio, Lígia resiste continuamente à essa situação. Portanto, a prática laboral que Lígia exerce se exterioriza diante dela como algo estranho e autônomo, assim:

A exteriorização do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa, mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele, independente dele e estranha a ele tornando-se uma potência autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha (MARX, 2004, p. 81).

A potência autônoma diante de Lígia é a sua própria prática de trabalho que acarreta nas situações de machismo que lhe são impostas, sendo uma situação de fundo sócio-histórico calcado numa concepção de inferioridade da mulher diante do homem, tendo por herança a estrutura familiar patriarcal. Compreendemos o machismo como resultado social da já mencionada herança patriarcal que numa estrutura familiar patriarcal coloca a mulher na condição submissa e de colaboração em relação ao chefe da família (SAFFIOTI, 2013, p. 63).

A posição que Lígia desempenha diante dos homens que frequentam o bar a colocam nessa lógica machista. Assim, não conferindo o papel que lhe é destinado por ser mulher, Lígia é alvo dessas práticas sexistas e machistas dos frequentadores do bar e resiste a tais investidas de inúmeras maneiras. O seu trabalho gera o processo de alienação fruto das várias expressões de estranhamento que são estabelecidas em sua prática, desembocando num ponto que é sensível na narrativa fílmica o aspecto de angústia presente nessa personagem.

Ao personagem Wellington Kanibal a alienação do trabalho é um aspecto evidente na relação deste personagem com a sociedade que lhe cerca. Em sua primeira representação do filme, ele está inserido em seu local de trabalho que é um abatedouro, sua primeira fala é a seguinte:

Se eu sou capaz de matar um homem? Olhe, entre todas as espécies que habitam o mundo, o homem é o bicho que mais merece morrer, na verdade sabe eu já matei um homem, é por isso que me chamam de Kanibal, Wellington Kanibal. Olhe, a única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika, não é a mulher mais bonita do mundo não, mas é melhor, porque é crente. Que Deus a conserve daquele jeito sim! Por Deus eu lhe digo Marco Túlio, eu confio mais em Kika do que em mim! Ela diz cada coisa bonita! (ASSIS, 2003).



Fonte: Filme *Amarelo Manga*, 2003.

Imagem 2: Imagens sequenciais do abatedouro

O fenômeno da alienação apresenta-se nesse personagem em duas instâncias, a primeira é em sua relação com o trabalho e a segunda com a religião. A carnificina que rodeia Wellington Kanibal demonstra a degradação ao seu redor, a fala transcrita expressa a alienação frente ao seu ofício, já que Wellington anuncia que de todos os animais que existem o único que merece morrer é o homem. Expressando a sua falta de relação com o resultado do seu ofício, já que o objeto resultado do seu trabalho apresenta-se como uma potência autônoma diante dele, resultado da falta de relação imediata entre o trabalhador e os objetos da sua produção. O trabalho estranhado que está inscrito no ofício de Wellington Kanibal apresenta-se na extensão desse estranhamento ao seu redor:

Através do trabalho estranhado o homem engendra, portanto, não apenas sua relação com o objeto e o ato de produção enquanto homens que lhe são estranhos e inimigos; ele engendra também a relação na qual outros homens estão para a sua produção e o seu produto, e a relação na qual ele está para com estes outros homens (MARX, 2004, p. 87).

Nessa passagem Marx toca no ponto da essência humana, que ao estranhar-se de sua atividade laboral – tanto da produção e o resultado desta – o homem torna-se estranho diante de si mesmo, remetendo ao *estranhamento de si*, e ao estranhamento dos homens ao seu redor. A seguinte passagem de Marx expressa o cunho de estranhamento do homem com o seu semelhante resultado da sua prática de trabalho:

Em geral, a questão de que o homem está estranhado do seu ser genérico quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles [está estranhado] da essência humana. O estranhamento do homem, em geral toda a relação na qual o homem está diante de si mesmo, é primeiramente efetivado, se expressa, na relação em que o homem está para com o outro homem. Na relação do trabalho estranhado cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador (MARX, 2004, p. 86).

O homem estranha-se diante do seu trabalho, já que esse é o resultado de um trabalho alienado, portanto, sua objetivação não é efetivada enquanto potência criadora na sociabilidade capitalista que acarreta na impotência do homem diante da sua prática de trabalho. Nesse caminho desemboca-se os demais estranhamentos, conforme demonstramos anteriormente.

A alienação religiosa expressa-se no sentido de o sujeito alienar-se da condução de sua própria vida projetando-a ao campo ideal, objetivando na figura idealizada de Deus, crendo que alienar à sua vida a Deus, no sentido das religiões católicas e protestantes, o colocará no caminho da salvação. Relação que se estabelece no filme entre Wellington Kanibal e Kika, sua esposa é frequentadora de uma religião protestante.

O processo de alienação religiosa em Wellington Kanibal desemboca, primeiramente, na maneira que este personagem visualiza o papel de Kika em sua vida. Já que pelo fato de Kika ser crente, e estar inserida numa ideologia de vida estabelecida por preceitos entre o bem e o mal, o correto e o errado e demais dualismos presentes em ideologias religiosas. Wellington

visualiza em Kika o caminho da “salvação”, ou seja, em sua ótica a “salvação” está estabelecida pela idealização que este realiza dos preceitos religiosos, já que em sua perspectiva tais preceitos o aproximam da figura de Deus. Essa constatação da maneira que Wellington concebe a presença de Kika em sua vida fica evidenciado numa passagem já expressa anteriormente, ao qual Wellington afirma:

Olhe, a única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika, não é a mulher mais bonita do mundo não, mas é melhor, porque é crente. Que Deus a conserve daquele jeito sim! Por Deus eu lhe digo Marco Túlio, eu confio mais em Kika do que em mim! Ela diz cada coisa bonita! (ASSIS, 2003 - grifo nosso).

É perceptível a maneira que Wellington dirige à Kika como um ponto de estabilidade e “salvação”. Um plano sequência que chama atenção e expressa, em caráter de crítica, a religião é o seguinte:



Fonte: Filme *Amarelo Manga*, 2003.

Imagem 3: Imagens sequências de Wellington Kanibal entrando num culto

Nesse plano sequência a câmara fica em movimentação panorâmica enquanto Kanibal adentra no culto e os frequentadores estão cantando: **“Fora capeta, fora capeta, agora. Entra Jesus, entra Jesus e fica”** (Transcrição nossa) (grifo nosso). A religião por estar cunhada em preceitos idealistas articula aos homens uma ideia de salvação impressa na noção de algo advindo do ideal, fora do campo material. Sem conseguir racionalizar aspectos desse idealismo recorre ao mistério para legitimar a sua função social¹², inclusa

12. Acrescentando a isso: “A religião – enquanto força social organizada – precisa definir de maneira objetiva os princípios em torno

na perspectiva de um sentimento de fé arrasta corações e mentes em torno do ideário da salvação cunhada na imagem de um salvador impresso na mente de cada fiel. Assim refletindo e pautando-se em Leandro Konder, compreendemos que:

A consciência religiosa é forma por excelência do pensamento alienado. Ou para dizê-lo nos termos de Marx: “A religião é, na realidade, a consciência e sentimentos próprios do homem que ou ainda não se encontrou ou então já se perdeu.” “A religião é apenas o sol ilusório em torno do qual se move o homem enquanto não se move em torno de si mesmo” (KONDER, 2009, p. 80).

É interessante assinalarmos que os preceitos religiosos contidos na noção de alienação religiosa de Marx é fruto da sua crítica ao idealismo alemão cunhado na figura de Hegel, aproximando-se, nesse momento de seus estudos, à crítica materialista desenvolvida por Feuerbach, Marx aponta o cunho religioso contido na filosofia idealista, e claro a alienação fruto desse aspecto. Retornando ao filme, o pensamento religioso cunhado num ideal presente no campo das ideias, torna-se algo alienante. Ainda tendo em perspectiva, que o caráter ideológico da religião rege ditames sociais costurando e dando o tom na vida dos indivíduos que a seguem, percebemos esses aspectos claramente na personagem Kika. Representada, inicialmente, como uma crente fervorosa, a visualizamos em sua primeira cena da seguinte maneira:



Fonte: Filme *Amarelo Manga*, 2003.

Imagem 4: Kika no culto

dos quais os crentes estarão espiritualmente unidos; e para isso é se estabelecem os artigos de fé, os dogmas e as chamadas revelações históricas” (KONDER, 2009, p. 90).

Ao decorrer da narrativa fílmica a sua mudança comportamental e visual é alterada ao descobrir a traição de seu esposo, mudando sua conduta. Visualizamos o rompimento com o pensamento religioso que ditava o seu modo de viver nas sequências seguintes:



Fonte: Filme *Amarelo Manga*, 2003.
Imagem 5: Kika em sua intimidade



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)
Imagem 6: Kika e a sua alteração



Fonte: Filme *Amarelo Manga*, 2003.
Imagem 7: Kika pintando os cabelos

Na sequência de número 5, Kika se nega a olhar o seu próprio corpo seminu no espelho, e guarda um batom atrás do guarda-roupa. Na próxima sequência de número 6, Kika já consciente da traição de Wellington Kanibal começa a alterar a sua conduta, no terceiro quadro dessa sequência a câmara enquadra em primeiro plano o imã de geladeira em formato de uma bíblia e desfocando, ao fundo desse enquadramento, Kika está de costas se retirando da cena, é uma atribuição simbólica da saída de Kika as amarras do pensamento religioso. A partir desse momento na narrativa fílmica Kika altera completamente seu visual, sendo possível observar, nessa mesma sequência, essa personagem passando o batom vermelho nos lábios, aquele que ela guardava atrás do guarda-roupa. Por fim, na última sequência do filme Kika pinta os cabelos de amarelo, afirmando: “Amarelo, amarelo tipo manga” (Transcrição nossa).

É muito significativo a análise dessas sequências, pois demonstra o rompimento dessa personagem com o pensamento religioso. Nesse momento da narrativa fílmica, sua vida passa a ser regida por ela mesma, ela passa a se identificar com o meio que vive, pois, dentro do universo imagético do filme a cor amarela representa um aspecto característico da localidade nordestina. Kika ao solicitar que seus cabelos sejam pintados na cor amarela articula-se com o meio que vive, se encontrando ou se fazendo identificar-se com a sua exterioridade.

Em torno da alienação religiosa é interessante compreendermos como Claudio Assis se posiciona frente a religião. Remetendo a sequência de número 03 na qual Wellington Kanibal adentra num culto, o cineasta em questão afirma:

Aquela cena em que o Chico Diaz entra no templo evangélico, sabe? A gente entrou filmando lá sem pedir autorização. Ele vinha vindo pela calçada e fomos entrando filmando. Não estava previsto não. Aconteceu de improviso. Aquela reação no templo, com o povo gritando “sai satanás, fora capeta”, aconteceu de verdade. É uma loucura o que a religião faz com o povo. Ela acaba com as culturas. Não permite que você beba, não permite que você dance. Em todo o canto, tem essa peste. Por isso o filme tem tanta igreja (EDUARDO, 2016).

Os apontamentos em torno da alienação resultado do trabalho na sociabilidade capitalista e da alienação religiosa são fundamentais para entendermos em nível sócio-histórico o costurar desses personagens

com o meio social que vivem. Desse modo, visualizamos o quão está conectado a arte cinematográfica de Claudio Assis com aspectos sociais que lhe são latentes, como é possível observar frente ao seu posicionamento em torno da religião e a representação destas no filme, como em demais aspectos.

Considerações finais

Amarelo Manga (2003) é fruto de uma safra de produções de caráter autoral como outras produções de Recife, por exemplo, as obras audiovisuais de Kleber Mendonça Filho, Lírío Ferreira, Marcelo Gomes e outros. O fluxo das produções cinematográficas iniciada em Pernambuco no final da década de 1990, tendo por marco o já citado *Baile Perfumado* (Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1997) perdura até os dias de hoje, trazendo em sua gama produções preocupadas em aspectos peculiares da sociedade, cada cineasta moldando a sua obra frente aos temas que lhe são latentes.

Numa perspectiva politizada de construir o seu processo criativo Claudio Assis advém-se com aspectos sociais em suas produções para causar reflexão no espectador, pelo menos é assim que pauta suas intencionalidades. Obviamente que a obra ganha outras dimensões ao ser recebida pela crítica, sendo resultado da perspectiva que cada crítico dispõe ao seu olhar frente a obra de arte.

Buscando compreender a arte cinematográfica descortinando seus aspectos sociais e históricos, a presente análise prontificou-se em compreender o conceito de *alienação*, aspecto caro para a realidade que nos circunda. O aspecto de rompimento contido ao final do filme com a personagem Kika deposita uma esperança frente ao universo imagético do filme repleto de amarras que mantêm os outros personagens num permanente *status quo*.

Por fim, as produções de Claudio Assis agradam-nos com aspectos sociais fruto do contexto social de Pernambuco, a leitura de mundo expressa em suas produções advém-se como um olhar de denúncia, resultando em produções necessárias para a nossa atualidade.

Referências

- ASSIS, Cláudio; SACRAMENTO, Paulo; LACERDA, Hilton. *Amarelo Manga*. [Filme-Vídeo]. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Direção de
- Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: Jorge Du Peixe, Lúcio Maia. Direção de Arte: Renata Pinheiro. Figurino: Andrea Monteiro. Montagem: Paulo Sacramento. Montagem de Som: Ricardo Reis. Elenco: Chico Díaz, Dira Paes, Jonas Bloch, Leona Cavalli, Matheus Nachtergaele, Taveira Júnior. Brasil. 2003. 100 min. Ficção. Colorido.
- CARVALHO, Luiz Fernando. “*Os Desvalidados*”: o filme Amarelo Manga apresenta uma nova dramaturgia cinematográfica. <http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/criticas.htm#1> Acesso em 16/outubro de 2016 às 17h08m.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo:Ed. Perspectiva, 1976.
- EDUARDO, Cleber. *Entrevista com Claudio Assis*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>> Acesso em 16/outubro de 2016 às 18h05m.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife:Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- . *O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas*. VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 2005.
- IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileira a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo:Summus, 2015.
- KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. São Paulo:Expressão Popular, 2009.
- MACHADO, Bruno. *Claudio Assis: “Se eu fosse Deus, ressuscitaria o Nelson Pereira dos Santos”*. <<http://veja.abril.com.br/cidades/claudio-assis-febre-do-rato-cinema-entrevista/>> acesso em 01/Março de 2017 às 11h25m.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo:Boitempo, 2010.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife:O autor, 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1*, 2012, v.1, pp. 53-68.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo:Expressão Popular, 2013.
- TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo:Editora 34, 2012.
- XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do Desterro*. Florianópolis. n° 51. Jul/dez. 2006.
- . *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo:Paz e Terra, 2014.

O VÍDEO CONTESTADOR EM TEMPOS DE DITADURA CHILENA

Alessandra di Giorgi Chélest*

Durante a década de 1980, período agrilhoado pela ditadura militar chilena, entra em cena um emblemático grupo de denúncia e resistência chamado *Movimiento Contra a Tortura Sebastián Acevedo*. Procura-se através da análise de uma de suas ações explorar a relevância de organismos que atuaram, de forma similar, com fins a obstaculizar os desmandos dos ditadores no poder. Para tanto, busca-se explorar suas demandas, como também sua forma de ação. A relação entre os atos de protestos e seu registro audiovisual é de especial interesse, pois, atos políticos registrados pela imprensa independente contra hegemônica são lidos como uma relação de simbiose.

No Chile, o registro em vídeo utilizado pela chamada imprensa independente¹ tratou-se de uma ação política também, levando-se em conta o monopólio dos meios de comunicação e seu conteúdo veiculado. Para este artigo são utilizadas as imagens do cinegrafista Pablo Salas, pois, as imagens constitutivas da produção de Pablo Salas, durante a década de 1980, no Chile, são vídeos que aprisionaram a história no momento mesmo de sua construção – o medo que acoitava a sociedade gerou uma resistência e tal confluência contraditória está contida na sua produção.

Através do resgate da trajetória de Salas e seu envolvimento com organismos sociais tornou-se perceptível seu principal diferencial no campo audiovisual, que é seu olhar politicamente engajado e envolvido, com o objetivo de tornar sua câmera um instrumento de luta através das imagens por ele capturadas. Essa imprensa foi responsável por fazer a cobertura e a divulgação de

atos de resistência à ditadura, como também por denunciar a violência de Estado cometida naquele país. Para tanto, documentários e reportagens foram enviadas para fora do Chile e também obtiveram circulação interna garantida através de uma rede de distribuição de vídeos elaborada por grupos de contrainformação.

Através de investigações, chegou-se à relação de simbiose entre essa produção independente e grupos de resistência à ditadura, ou seja, ambos possuíam o mesmo objetivo. Mas, cada qual com seus recursos; os quais, utilizados conjuntamente, transformaram-se em uma verdadeira guerrilha de imagens. Esse meio, o audiovisual, documentação específica que aqui se analisa, foi a forma de materialização de significados, valores e ideais dos grupos resistentes, como também de denúncia do terrorismo de Estado vigente naquele período.

A política de Terror de Estado (TDE) implementada pelas ditaduras civis-militares que se disseminaram pelo Cone Sul latino-americano, entre as décadas de 1960 e 1980, foi o mecanismo utilizado para aplicar as premissas da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), visando defender os interesses dos setores dominantes locais e do capital estrangeiro e destruir as tendências de questionamento social e de exigência de mudança estrutural promovidas pelas organizações populares. O estudo das ditaduras de Segurança Nacional (SN) mantém vigência diante da necessidade de responder a muitos questionamentos, particularmente dos formulados pelas organizações de direitos humanos, no que diz respeito aos fatos vinculados ao TDE, bem como à permanência de feridas produzidas pela impunidade e pela ausência de esclarecimentos. (...) A produção historiográfica e as reflexões de áreas afins sobre as ditaduras de SN na América Latina foram praticamente inviabilizadas durante as mesmas. As duras condições de sobrevivência, o patrulhamento ideológico, a proibição explícita e a autocensura foram empecilhos que restringiram o debate. A censura sobre os meios de comunicação comprometidos com posições críticas, a intervenção no ensino, o controle

* Doutoranda em História, pesquisadora do Centro de Estudos da América Latina – CEHAL-PUC. E-mail: agchelest@gmail.com

1. Entende-se o sujeito, imprensa ou coletivo independente, aquele que está fora do círculo oficial de comunicação e sua produção deve ser um material com uma função social; sendo, no contexto ditatorial, aquele que busca sua modificação ou denúncia. Baseado em: ULLOA, Yessica. *Video independiente en Chile*. Santiago: CE-NECA, 1985.

dos programas de conteúdo reflexivo e a perseguição de docentes e de estudantes que se opunham à lógica dos novos regimes marcaram a expansão autoritária. A própria temática *América Latina* foi alvo de interdição, principalmente sua história recente. (PADRÓS, 2012, p. 1)

Portanto esta é uma relação que denota uma extrema sagacidade no uso dos meios disponíveis, ou seja, audiovisuais e seus “atos performáticos” em lugares estratégicos da cidade para transformá-los, posteriormente, em uma verdadeira guerrilha de imagens, por sua distribuição de documentários e revistas informativas em VHS.

Destaque, nesse âmbito, foi a *Teleanálisis* que realizou, entre 1984 e 1989, mais de duzentas produções audiovisuais. A revista, originalmente, foi concebida em 1977 por Juan Pablo Cardenas² com apoio e proteção da Academia de Humanismo Cristiano. Para descrevê-la, foram transcritas as palavras do romancista, jornalista, ativista político e integrante do *Grupo de Amigos Personales (GAP)*, guarda pessoal de Allende, Luis Sepúlveda:

A veces, cuando las tinieblas nos rodean y perdemos toda referencia, es necesario abrir los ojos y dejarlos abiertos hasta que se acostumbran a la oscuridad, entonces se empieza a pensar, y se vislumbran los leves destellos salvadores. Precisamente eso fue la experiencia de Análisis, mantener abiertos los ojos durante la peor época de tinieblas que se cernió sobre Chile. (...) Entre mis recuerdos más queridos (...) está ciertamente el honor de haber contribuido a mantener la existencia de la libertad de información como articulista de la revista más censurada, maltratada, quemada, requisada, allanada, con periodistas asesinados, encarcelados, perseguidos, de la historia de Chile. (SEPULVEDA, 2007, s/p)

Teleanálisis fora um projeto com formato de noticiário de televisão que circulava em fitas VHS vendidas a grupos inscritos como sindicatos, igrejas e associações comunitárias. Divididas em capítulos, continham a cobertura completa de fatos políticos e sociais não noticiados pela mídia oficial.

2. Juan Pablo Cárdenas Squella é jornalista e atua como diretor da *Radio Universidad de Chile* como também de seu diário eletrônico, é docente na Escola de Jornalismo da Universidade do Chile e na Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, dentre outras funções que acumula. Foi fundador e diretor das revistas *Análisis* e *Los Tiempos*.

Na época, em meio à ditadura, quando quase ninguém se atrevia a dar um contraponto às notícias oficiais, o *Teleanálisis* escancarou as imagens da realidade chilena e das violações de direitos humanos. O diretor da revista, José Carrasco Tapia conhecido como Pepe Carrasco, pagou com a vida o que o grupo defendia como “imperativo moral de deixar registro” (UNIVERSIDAD del Desarrollo). As imagens do Teleanálisis hoje fazem parte do programa Memória do Mundo pertencente à Organização das Nações Unidas ONU, o qual tem por objetivo a conservação de patrimônio documental (Memoria del Mundo).

A partir da análise da formação do Movimento contra Tortura Sebastián Acevedo, a qual, ocorreu durante o período capitaneado pela ditadura chilena, e de seus atos de denúncia contra os desmandos sofridos pela população, na época, todos registrados pela imprensa independente. O objetivo será esquadrihar alguns pontos; a relevância de organizações civis de denúncia a ditadura, e o que denunciavam, sua relação com meios de imprensa independente, e o que era a imprensa independente. Trata-se aqui do audiovisual, portanto, a ponderação de quem são os meios oficiais de comunicação, ou seja, a televisão é premente. O excerto a ser analisado é de 1988, ano do plebiscito o qual decidiria pela continuidade ou não da ditadura, portanto um período crucial da história do país.

Contexto histórico

O início da década de 1980 é marcado por uma das mais graves crises econômicas sofridas no Chile. Teve seu marco inicial em 1981 e se estendeu até 1986. A taxa de desemprego atinge 30% da força de trabalho ao final de 1983. A quantidade da população em pobreza absoluta sofre um aumento de 55% neste ano. A inflação chega a 30%, no ponto mais alto da crise, em 1985 (BARANDIARÁN, 1999). Segundo Julio Pinto, historiador chileno, a crise econômica calou os cantos da sereia do neoliberalismo e impulsionou as resistências da sociedade civil (SALAZAR, 1999). O historiador faz uma leitura interessante do período conhecido como *Periodo de las Protestas Sociales*. Compara leituras, as quais, ponderam os movimentos como uma reação de descontentamento e frustração diante da fragmentação social provocada pela ditadura e por outro lado, que os protestos não seriam uma reação, mas sim uma nova forma de construção da sociedade nascendo

de suas bases que reivindicou projetos e identidades. Estes, notórios nos movimentos sociais, dos quais, é possível distinguir estudantes, trabalhadores, o campesinato, as comunidades de bairro dentre outras.

A primeira Marcha de Protesto foi convocada em maio de 1983 por organismos sindicais decididos a mobilizar a população contra a ditadura. Diante de um cenário extremamente repressivo, os protestos irrompem nas ruas santiaguinas, com quantidade de pessoas como não se via desde a época de Allende. Após dez anos de ditadura a população queria gritar basta. Os protestos duraram de 1983 a 1986. É necessária uma pequena pausa para reflexão, as datas da crise econômica, a qual, perdura de 1981 a 1986 coincide com as datas das marchas de protesto, as quais, como dito foram convocadas por líderes sindicais de vulto e obtiveram resposta da população, fator que leva a crer na reafirmação do setor sindical frente ao Estado, como também crer que população que saiu as ruas ser a mais atingida pela crise econômica. Schneider, em uma investigação sobre as a mobilização das classes populares durante o período ditatorial chileno, traz dados relevantes sobre os protestos. Segundo a investigadora o chamado dos líderes sindicais foi sim importante, mas teria sido ineficaz sem as lideranças de base formadas ao longo dos anos de ditadura. Estas lideranças estariam encarnadas nos padres, nos vizinhos militantes, em pessoas que de alguma forma tornaram-se uma figura de confiança e afixaram os chamados dos líderes mais distantes. Desta forma a transmissão oral através de uma rede solidária formada pela resistência através dos anos foi de suma importância para oferecer a segurança de ir as ruas. Outra questão desmistificadora levantada por Schneider, não foi a população mais afetada pela crise econômica quem saiu as ruas, mas sim, as comunidades mais organizadas politicamente (SCHNEIDER, 1990).

A grande massa nas ruas foi importante para desencadear o processo de abertura através do plebiscito realizado no ano de 1988. Neste a população deveria votar pela continuidade ou não de Pinochet no poder. Contudo, um fato se evidenciou, os movimentos sociais formados no período capitaneado pela ditadura perderam desde seu início até os dias de hoje (2016). A ação do Movimento Sebastián Acevedo a ser analisada ocorre no ano do plebiscito, são fatores que corroboram com a pesquisa de Schneider. Nesse momento, é importante destacar o acirramento da ditadura de Pinochet fator que levou, inclusive, a uma tomada de decisão por parte do governo Ronald Reagan em retirar o apoio

aberto ao Chile. Ronald Reagan, ao assumir a presidência dos EUA, em 1981, retirou as sanções impostas pelo governo Carter devido às violações de direitos humanos cometidas pela ditadura chilena.

As sanções impostas aos violadores dos direitos humanos na área de influência americana durante a “era dos direitos humanos” não chegaram propriamente a mudar o padrão habitual. Veja, por exemplo, o caso do Chile. Um recente exame das sanções impostas por Carter depois da decisão do governo Reagan de suspendê-las chegou à conclusão de que “são de qualquer maneira escassos os indícios de que as sanções tenham tido muito efeito”. A sanção mais grave foi a proibição de financiamento do Export-Import Bank para empresas americanas que fizeram negócio com o Chile ou em seu território, anunciada pelo governo Carter em novembro de 1979, em represália pela recusa do Chile de extraditar três funcionários dos serviços de inteligência procurados por tribunais americanos por envolvimento no assassinato de Orlando Letelier e Ronni Moffit, em Washington, em 1976 (um assassinato na capital americana já é considerado ir longe demais). “Duas semanas depois do anúncio feito por Carter, a embaixada americana em Santiago publicou seu relatório anual sobre a economia chilena, claramente tratando de estimular os investimentos americanos”. No período de suspensão dos financiamentos do Export-Import Bank, as exportações americanas aumentaram consideravelmente (em cerca de dois terços), “um nível de intensificação definido como ‘alvo intermediário’ no relatório da embaixada americana”. Simultaneamente, os bancos americanos emprestavam a instituições chilena mais de um bilhão de dólares, e grandes corporações iniciavam programas de investimentos em larga escala. É este o padrão invariavelmente, no caso dos Estados que “entendem o sistema do empreendimento privado”. (CHOMSKY, 2007, p. 23)

A diferença entre os governos Carter e Reagan foi, substancialmente, que o novo presidente não pressionaria abertamente Pinochet por violações aos direitos humanos, até porque, em 1977, este substituiu a Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) pela Central Nacional de Informaciones (CNI) e, nos anos seguintes, se respalda em uma ampla divulgação de arrefecimento da repressão no país. Sendo assim, o ditador interpretou a ação como respaldo vindo desde os EUA e posicionou o Chile como um baluarte contra o imperialismo soviético, inserido na tendência mundial

do livre comércio e a suposta posse de uma carta branca para continuar atentando contra a vida dos cidadãos chilenos.

É importante destacar que, apesar da distinção acima apontada, a interpretação de Pinochet sobre suas relações com os Estados Unidos não diferia tanto. Havia a adoção de medidas contra o Governo Chileno, mas Chomsky (2007) demonstrou a manutenção das aplicações econômicas de empresas estadunidenses no Chile. A diferença era a abertura entre um governo e outro, o que, na prática, já existia.

Documentos revelados através da Biblioteca Reagan trazem à luz a preocupação americana com a situação de colapso da economia de mercado chilena a partir de 1982, seguida de um descontento da população cada vez maior em 1984 gerando dúvidas se os EUA deveriam continuar apoiando a ditadura reportando que “a política chilena havia mudado de maneira irreversível” e destacam que a atitude do povo com respeito às políticas de livre mercado do governo se agudizou por causa da recessão econômica.

O ressurgimento dos sindicatos e partidos políticos propiciaram a reativação da vida política chilena; os radicais de esquerda estavam ativos ao ponto de organizar reuniões e participar de debates informais com partidos moderados, ao ponto de o partido comunista estender sua organização a todo o país somente sendo superado pelo Partido Democrata Cristão.

A identificação dos militares com Pinochet começou a sofrer fissuras devido às diferenças sobre como atuar ante ao dissenso político e um retorno ao programa de restauração do governo civil. Portanto, o governo americano deveria rever a política de democracia silenciosa estabelecida após o governo Carter, o qual dificultou as relações americanas com o Chile, devido a políticas de direitos humanos.

O documento assinala que as relações daquele país deveriam ser mantidas com o ditador “evitando atitudes que dessem a impressão de falta de suporte ao regime” (Ronald Reagan Library - M1355#4), de modo a evitar que comunistas se sentissem encorajados em seus esforços; porém, um jogo duplo é sugerido, a manutenção de relações com todos os grupos que tenham a real intenção da construção da democracia, essa seria a democracia controlada, isso por conta das intenções de Pinochet (KORNBLUH,2010):

Pinochet: There is ample evidence whiche suggests that Pinichet has lost his confidence in

democracyasasustenwhuchcansuccesfullycounterthe comunists, and that he intents to stay in power as long as posible (Ronald Reagan Library - F95-028/245).

Após o início dos protestos, nos anos 1980, o Departamento Jurídico da Vicaria de La Solidariedad, demonstrou, através de seus relatórios, o aumento da repressão, a continuidade da prática da tortura, o desaparecimento de pessoas e a perseguição de lideranças.

La cantidad de arrestados alcanza cifras que no guardan alguna relacion com la de de los años precedentes. 2979 personas detenidas en Santiago registraros atención por este programa, mientras que en 1981 solo habían sido 909 y en 1982 845. Pero en numero total de detenidos, según informes de prensa, fue incluso superior:6.119, según cifras oficiales (INFORME VICARIA DE LA SOLIDARIEDAD).

O informe continua relatando as diversas formas de violência, disparos com armas letais a civis, cercos a comunidades, destruição a residências, abandono de detentos nus em ruas de Santiago, bombardeios com gás lacrimogênio, agressão com golpes a civis indefesos, inclusive dentro dos ônibus, depois de já estarem presos para averiguação, como também no interior das unidades policiais. Denunciam também a prática de tortura pela CNI em cárceres clandestinos como ação comum. Ainda há o relato da operação conjunta de carabinieri, CNI e forças do exército.

As prisões secretas da CNI seguem em pleno vigor – salvo duas exceções – Os Tribunais se omitem apresentar-se nelas e inclusive averiguar onde estão presos (INFORME/VICARIA).

Os relatórios da *Vicaria de La Solidariedad* corroboram com as imagens a serem analisadas;³ pois, as mesmas são a delação da bestialidade policial ao cidadão que sai às ruas denunciando a prática da violência do Estado indiscriminada, nas periferias, nas ruas centrais de Santiago, na calada da noite, na saída do metrô; essas deixam notória a tentativa da práxis de amedrontamento da população através de atentados, assassinatos de lideranças como padres, jornalistas e membros

3. As imagens que seguem são frames do documentário *Protestas de Pablo Salas*, gravadas durante as primeiras manifestações dos anos 1980.

de partidos, como Partido Comunista e ataques diretos a entidades de proteção aos direitos humanos como a Vicária.

Uma das filmagens mais emblemáticas de Salas é a que expressa uma das ações promovidas pelo denominado *Movimiento Contra a Tortura Sebastián Acevedo*. Conforme veremos a seguir, a sequência de imagens leva o mesmo nome da ação filmada, ou seja, *En Chile se tortura: La TV cala*.

Em Chile se tortura: A TV cala

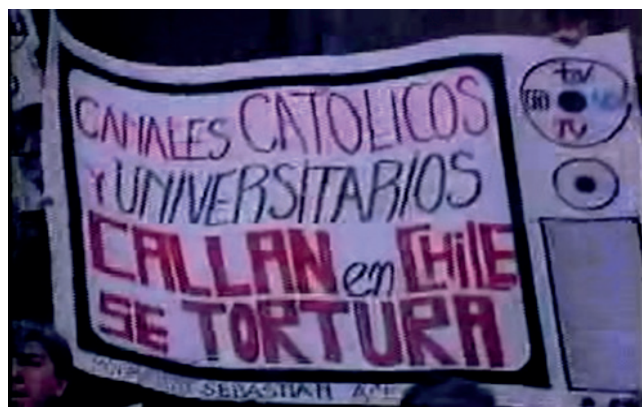
A seguir a análise das imagens da ação do Movimento Sebastián Acevedo chamada: *En Chile se tortura: La TV cala*, filmadas por Pablo Salas, em 1988 e cedidas a pesquisadora. São imagens sem edição, a duração do vídeo é de sete minutos.



Localizada nas escadarias da biblioteca nacional, em Santiago.

Todas as imagens utilizadas adiante são frames do vídeo descrito. As imagens são características de “cinema direto” ou de reportagem, demonstram indícios da situação de sua tomada através de imagens de foco e tremidas, trevelling aos solavancos, golpes de zoom e rupturas bruscas de planos.

Ao início há um grupo de pessoas, por volta de sessenta, sentadas na escadaria da Biblioteca Nacional cantando uma música: “Escribo tu nombre en las paredes de mi ciudad/ Tu nombre verdadero, tu nombre y otros nombres/ que no nombro por temor”. A canção para e em seguida são lidos nomes de torturados e desaparecidos indicando seus responsáveis e acusando a televisão por omissão.



Concatenadamente, como em um jogral, são lidos nomes de torturados e desaparecidos indicando seus responsáveis:

En Chile se tortura la televisión escondiese. Eduardo Jara muerto en tortura la televisión escondiese. De los muertos en varios enfrentamientos la televisión miente. De los detenidos desaparecidos la televisión miente. Carabineros, CNI, Fuerzas Armadas, Investigaciones torturan la televisión cala. Antonio Rojo torturado por investigaciones la televisión cala. Pablo Salazar torturado por carabineros la televisión cala. Patricio Gonzales torturado la televisión cala. Jorge Valdez Colina torturado la televisión cala.

Há fotógrafos e câmeras apressados correndo de um lado a outro procurando registrar rapidamente todos os detalhes possíveis. Atrás do grupo outros integrantes rapidamente penduram cartazes de denúncia com dizeres *En Chile se tortura: la TV cala*, *En Chile se tortura Canal Nacional Calca*, *Canales católicos y universitarios calan*, *em Chile se Tortura*, *Basta de Impunidad*.

A Biblioteca Nacional está localizada em uma grande avenida, uma das principais de Santiago, fato que proporciona grande movimentação de pessoas e ônibus, e de fato nas imagens é possível notar alguns ônibus parados e seus passageiros ao lado de fora observando e aplaudindo, alguns pedestres detém o passo e por ali também ficam. A simples ação de permanecer e assistir é um ato de coragem. A câmera ao focar estes transeuntes demonstra sua apreensão, os corpos são inquietos, a atenção divide-se entre o ato e o entorno, a qualquer momento os carabineros podem chegar. Além das pessoas, é possível escutar as buzinas dos carros sendo tocadas como um apoio ao movimento, durante o toque é audível os dizeres “e vai cair!” e vai cair!”

O movimento da câmera é nervoso vai rapidamente da direita para esquerda para baixo e para cima demonstrando a tensão do momento, a vontade de registrar cada detalhe que foi tão planejado pelo grupo é evidente. De fato, Salas com sua câmera nervosa, não deixa de registrar todo o possível. É detalhista e de uma forma extraordinária transporta o espectador ao momento. Ao assistir as imagens a tensão é latente, a questão da efemeridade, do ato em si, mas que pode ser eternizado pela imagem. Num breve momento, a atenção vai ao grupo sentado na escadaria, ao percorrer os rostos o espectador é convidado a partilhar do momento, um movimento rápido mostra cartazes sendo pregados rapidamente e com dificuldade. Ao lado, um *banner* anunciando a peça *Rapa Nui*.⁴ A câmera volta a percorrer a escadaria repleta e, ao focalizar os rostos, é possível notar os olhares oscilando entre o texto a ser lido e ao redor já a espera dos carabineiros, as mãos entrelaçadas como forma de solidariedade e companheirismo entre aqueles que têm a convicção do que ali estão fazendo. Uma pequena folha de caderno entra em primeiro plano e torna-se gigante com os dizeres – “No a la tortura”.



Mais uma vez uma parte da canção é entoada em meio as palmas da população.

Te nombro en nombre de todos/ Por tu nombre verdadero/ Te nombro cuando escurece / Cuando nadie me ve / Escribo tu nombre en las paredes de

4. Rapa Nui refere-se aos habitantes nativos da ilha de Páscoa. Esse destaque foi feito porque vem corroborar as pesquisas efetuadas por Luiz Hernan Errazuris sobre o Golpe Estético, quando o historiador relaciona a refundação da República pela revalorização das raízes históricas do país.

mi ciudad / Escribo tu nombre en las paredes de mi ciudad / Tu nombre verdadero, tu nombre y otros nombres /que no nombro por temor.⁵

A canção novamente é interrompida e são proferidas as seguintes frases:

Hablar en democracia en televisión no, no puede!
Hablar de justicia no, no puede;
Hablar de tortura no, no puede!

Os populares presentes dão o primeiro alerta “los pacos! los pacos!” (a polícia). Os ônibus arrancam rapidamente a aglomeração formada por populares já não é mais visível. A imagem é comovente. Os integrantes do movimento permanecem sentados, se abraçam enquanto avança, furioso, um caminhão lançando jatos de água sobre todos. Não há qualquer menção de fuga.

Em seguida chegam as tropas, fortemente equipadas para um grande enfrentamento, possuem capacetes com viseiras, armas, cassetetes e com grande truculência retiram a força os manifestantes da escadaria. A cena retrata pessoas sendo arrastadas pelos cabelos, puxadas com grande violência pelos braços enquanto cassetetes são empunhados e usados sem a menor necessidade, já que não se visualiza qualquer resistência por parte do grupo. Os participantes pegos são enviados imediatamente a um ônibus já preparado para transporte de prisioneiros.



Todos os atos do Movimento Sebastián Acevedo possuíram um propósito delimitado pelo grupo. Eram nomeados e tinham um endereço certo. A imprensa

5. Canção de autoria de Nacha Guevara, cantora, atriz e compositora argentina, nascida em 1940. Composição de 1975.

amiga, ou seja, independente era convocada com a finalidade de dar maior visibilidade as ações. O ano de 1988 é o período do plebiscito, ou seja, redemocratização ou não no Chile. A falta de liberdade de expressão em um período crucial da história do país, a denúncia de que ainda há tortura, prisão e desaparecimentos no país as vésperas da votação, ou seja, após 15 anos de ditadura quando se apregoava um “afrouxamento” da repressão, e o que se assiste no vídeo é a denúncia recorrente desta prática. Fato que nos leva a relevância das manifestações de organizações civis de denúncia a ditadura.



Quanto a televisão desde seu início, esta, vem associada a experimentos tecnológicos nas universidades, em especial a Universidade Católica do Chile e Universidade Católica de Valparaíso, as quais, iniciaram suas transmissões nos anos de 1959 e 1960 respectivamente. A princípio o funcionamento dos canais

esteve ligado a Direção de Serviços Elétricos, sem nenhuma normativa clara, as tentativas de utilização dos canais por empresas jornalísticas ou privadas foram censuradas. Em 1962, por ocasião do campeonato mundial de futebol, houve a primeira expansão de aparelhos de televisão, vinte mil, entre Santiago e Valparaíso. Em 1963, há o intento da regularização no parlamento do estatuto da TV, porém o mesmo foi rechaçado. Neste ritmo lento e incerto entra no ar a Televisão Nacional do Chile (TVN) em 1969. Portanto, ao pensar em televisão no Chile deve-se ter claramente a relação TV/ Universidade consequentemente TV/ Estado, pois, os canais que se configuram no período em questão são: Televisão Nacional do Chile (TVN), Universidade de Chile, Católica de Valparaíso e Católica de Santiago (HURTADO, 1989). Sérgio Durán, um dos poucos historiadores chilenos sobre este assunto, discorre a respeito da influência do poder sobre a televisão no período capitaneado pela ditadura.

Chile havia presenciado em seu passado numerosos atos de violência, abusos e excessos provenientes de distintos setores, mas nada parecido ao terrorismo de Estado em grande escala e com o grau de crueldade com que se praticou baixo o regime de Pinochet. (...) Nada disto aparecia na tela do televisor. Em virtude de seu poder para configurar a realidade e por possuir quase a totalidade do território nacional, a televisão foi de longe, o meio mais ferreamente sujeito ao controle do regime (DURAN, 2012, p. 14).

O Movimento Contra a Tortura Sebastián Acevedo

As origens do grupo remontam aos anos 1970, em uma comunidade cristã de ação e reflexão, denominada Equipo de Misión Obrera (EMO) constituída por padres, religiosas e laicos. Possuíam um compromisso pelos direitos humanos e pela convivência fraternal. Estavam vinculados a reivindicações de trabalhadores, contudo, após o golpe de 1973, envolveram-se na defesa de perseguidos políticos e na busca da recuperação da democracia. Padre José Aldunante, principal liderança do movimento, declara que: “Tuvo una acción constante en la prensa clandestina, en las comunidades cristianas de base, en los comités de Derechos Humanos y vinculación con la Vicaría de la Solidaridad” (VIDAL, 2002).

O ano de 1983 foi determinado pelas marchas de protestos, conhecidas por “las protestas” e o efeito colateral foi a dura reação da polícia contra os manifestantes, com a utilização de técnicas e estratégias de coerção, coação e violência comuns desde a instauração da DINA. Portanto, a substituição desse órgão repressor pela Central Nacional de Informações (CNI) não significou, ao contrário do que divulgava oficialmente a ditadura, o fim ou mesmo o arrefecimento da violência do Estado contra o povo chileno. Entre suas táticas repressivas recorreu-se, em continuidade, à tortura no interior das *comissarias* (correspondente a delegacias de polícia) auxiliados pela CNI, a polícia secreta. Segundo Aldunante, a prática de tortura tornou-se generalizada e indiscriminada, inclusive tendo aumentado nos idos de 1980. É nesse contexto que surge o Movimento contra a Tortura, conforme atesta Aldunante

La tortura, por ser una práctica horrible, está rodeada de silencio. El silencio de los torturadores y el silencio de los torturados. El silencio de los medios de comunicación. Nuestra gente no sabe o no quiere saber. O se tiende a justificar: «Si lo castigan, por algo será». Había que hacer la denuncia pública y la denuncia escándalo: «Se tortura en Chile y esto es intolerable». Y para rubricar esta denuncia había que estar presente, sosteniendo el lienzo acusador. Con esta presencia se rompía también el clima de temor que imperaba en el país. Era un gesto liberador (Entrevista ALDUNANTE, 2002).

Munidos de um cartaz com os dizeres “Aquí está se torturando um homem”, no dia 14 de setembro de 1983, então chamado *Movimiento Contra a Tortura* deu início a seus protestos em frente a um dos quartéis secretos da CNI. Aproximadamente sessenta pessoas permaneceram diante do edifício, cantaram, lançaram folhetos e detiveram o trânsito. O ato terminou com a prisão de alguns participantes; outros seguiram pacificamente.

Naquele momento, surgiu em Santiago um novo tipo de ação em defesa dos direitos humanos. Enquanto outros organismos tinham como canais principais a busca da defesa jurídica, a atenção médica, a educação ou o bem-estar dos afetados pela ditadura; esse grupo voltou a sua atenção exclusivamente para a denúncia da tortura como prática da política de Estado, com ação nas ruas. Para tanto, suas incursões não eram esporádicas e possuíam finalidade específica. Era sua intenção dispor do espaço público e dos meios de comunicação

para criar consciência sobre a prática da tortura e, por fim, mobilizar a opinião pública para exigir sua extinção.

Alguns meses após a sua primeira mobilização, em novembro de 1983, um trabalhador da construção civil, chamado Sebastián Acevedo, em ato de desespero e como forma de pressionar as autoridades para saber o paradeiro de seus filhos, naquele momento desaparecidos, ateou fogo em seu próprio corpo preso a uma cruz em frente à catedral de Concepción, situada na praça de armas da cidade. Muito ferido, foi internado no Hospital Regional de Concepción, enquanto sua filha, Maria Candelária, era libertada pela CNI, conseguindo despedir-se do pai. Gallo Fernandes, o filho, também foi libertado, mas não teve a sorte de sua irmã. Os dois voltariam a ser presos. O caso de Sebastian foi o primeiro no Chile de suicídio com fim de denúncia das atrocidades da ditadura. Os participantes do Movimento Contra a Tortura, ao tomarem conhecimento do caso, adotaram o nome de Sebastián Acevedo e passaram a se chamar *Movimiento Contra a Tortura Sebastian Acevedo*

O grupo era extremamente organizado e, para atingir seus objetivos, traçaram diretrizes básicas de ação para quando estivessem nas ruas. Seriam um grupo pacifista, denunciariam verbalmente crimes cometidos, cantariam sempre a mesma música, deteriam o trânsito sempre que possível, esperariam pela polícia para haver prisões e convocariam pessoas da imprensa amiga para testemunhar e documentar seus atos. A lógica era a de que, não havendo a possibilidade de provar a tortura nem os desaparecimentos, tais atos serviriam para denunciar ao mundo e à própria sociedade o que se passava no Chile no tocante à repressão.

Preferimos esta fórmula a la otra «la no-violencia activa». El mismo Gandhi subrayaba ante todo la acción frente a la pasividad; luego exigía que esta acción fuera no violenta. No somos pacifistas a priori, pero valoramos plenamente el peso ético de la no-violencia. Más valdrá para la construcción valórica del pueblo chileno el que Pinochet haya sido al menos declarado reo por las violaciones que hubo a las Derechos Humanos a que hubiese sido eliminado en el atentado que sufrió a orillas del río Maipo. Si hubiese muerto entonces, para muchos hubiera quedado como héroe. Por lo demás, la derrocción del régimen por vía armada no tenía ninguna posibilidad. Las normas que dábamos eran: No agredir de obra o de palabra a los carabineros; no resistir la detención, antes, si se puede, acompañar voluntariamente a los detenidos,

no huir ante la presencia de los Carabineros sino seguir en nuestro puesto y terminar la acción. Este estilo ha hecho escuela. Protestas posteriores como las «funas» han adoptado procedimientos semejantes (Entrevista ALDUNANTE, 2002).

O movimento não se constituía fechado, era uma coalizão que reunia ativistas, religiosos e laicos, crentes ou não, provenientes de partidos de oposição à ditadura, pessoas dedicadas à defesa dos direitos humanos, de diferentes classes sociais, ou simplesmente pessoas motivadas pela razão do próprio movimento, particularmente mulheres que se tornaram um dos segmentos mais vulneráveis, seja pelo desaparecimento de seus filhos, maridos e outros entes queridos, seja pela indignação ante as brutalidades que vivenciavam todos os dias.

Durante seis anos, de 14 de setembro de 1983 a março de 1990, foram realizadas 178 ações, desdobrando-se em muitos outros, seja na qualidade de promotor, seja na condição de apoiador, e deles Salas participa ativamente, de que é um exemplo o movimento, intitulado *Melhores Pela Vida*, organizado por um dos inúmeros grupos de mulheres ativistas, cujas ações se entrelaçam com as do *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo* (MCTSA), compondo a capilaridade que expressa a particularidade do tecido social chileno.

Enfrentando a censura, o MCTSA logrou romper as fronteiras de Santiago e tornar conhecidos seus protestos, que eram bem acolhidos pela população nas ruas e difundidos pelos meios de comunicação independente. Um documentário, gravado em vídeo, chamado *Por la Vida*, elaborado em 1987, contendo imagens de ações do grupo, entre 1984 e 1986, capturadas por Pablo Salas, foi difundido em muitos países e traduzido em várias línguas. O movimento chegou a receber prêmios nacionais e internacionais de direitos humanos dentre eles *ONG 2001* e *Monseñor Proaño*. Em 2016, Padre José Aldunante recebeu o prêmio de direitos humanos no Chile. Nascido em 1917, com 99 anos, Aldunante ainda deixa suas reflexões sobre o presente e futuro da sociedade chilena.

La sociedad está exigiendo transformaciones y cada vez más profundas. Algunos dirán, *bueno ahora hay democracia y antes había dictadura*, pero ¿esta democracia es la que realmente queremos o necesitamos? Una democracia en que reina el dinero, donde ricos tremendamente ricos y hay personas muy

pobres. Un modelo que es simplemente el liberalismo sin frenos, en que sólo los que poseen recursos pueden acceder a todo lo que quieren. Entonces hoy en día se va mucho más a fondo que antes que cuando luchábamos contra la dictadura. Esta democracia no es la que tendríamos que tener (Entrevista ALDUNANTE, 2016).

Todos os atos do *Movimiento Sebastián Acevedo* possuíam um propósito delimitado pelo grupo. Eram nomeados e tinham um endereço certo. A imprensa amiga, ou seja, independente era convocada com a finalidade de dar maior visibilidade às ações.

O ano de 1988 foi o período do plebiscito, ou seja, redemocratização ou não no Chile. No mesmo momento, o grupo denunciava a tortura, prisões, desaparecimentos e a censura nos meios de comunicação, ao mesmo tempo, que é duramente reprimido. São evidências quem vem a corroborar que não houve uma distensão no modo repressivo da ditadura e no controle dos meios de comunicação durante os anos 1980. Ademais, a denúncia a respeito da ocultação por parte dos canais oficiais de TV sobre o que se passava na sociedade leva a conjecturar: Quem eram os canais de TV? Quem era a imprensa oficial? Quem os influenciava? E, no mais, quais eram os outros veículos da imprensa? O que traz à importância da imprensa independente e à relevância das manifestações de organizações civis de denúncia à ditadura.

A relação entre os atos de protestos e o seu registro audiovisual é de especial interesse, pois tais atos políticos registrados pela imprensa independente e contra hegemônica demonstram uma forma de ação simbiótica. No Chile, o registro em vídeo utilizado pela chamada imprensa alternativa expressava uma ação política que se contrapunha ao monopólio dos meios de comunicação e ao conteúdo por eles veiculado. A palavra “alternativa” conduz à conjectura do assunto abordado nos vídeos, alguns dos quais eram a própria denúncia dos canais de televisão que calavam frente aos horrores perpetrados naquele período. A própria cobrança do Movimento quanto à omissão televisiva, contém uma denúncia, dada a particularidade do surgimento desse meio de comunicação no Chile.

O vídeo independente e os movimentos sociais uma relação de simbiose

El significado mítico de los rituales de protesta del MCTSA es el de una ceremonia convocatoria de la

ciudadanía, de gestos simbólicos mediante los cuales un grupo de personas se exponen al dolor de la represión para ilustrar a sus compatriotas la necesidad de recuperar la continuidad solidaria entre individuo y colectividad, desafiando y venciendo el temor que fragmenta la identidad, la voluntad libertaria y la dignidad, del mismo modo con que ellos someten su cuerpo a la violencia estatal para experimentarla no como dolor, como sufrimiento conscientemente asumido, que restaure el ámbito social a la calidad de universo simbólico compartido y abierto al trabajo humano hacia el cambio y la transformación social (Entrevista ALDUNANTE, 2002).

No imaginário social e nas páginas da história os anos oitenta ficaram marcados pelas grandes passeatas, pelos grandes protestos estudantis e sindicais. Os primeiros movimentos de resistência a levantar voz e cobrar justiça e liberdade ficaram as margens esquecidos. Aqui encontra-se a relevância das imagens. Assistir a estas imagens hoje, demonstra a importância do legado facultado pelos movimentos e os profissionais da imprensa engajada e independente. Pois, nos propiciaram um tipo denúncia e comunicação, a qual atualmente é corriqueira a nossos olhos através de redes sociais, estas pessoas participaram da construção de percepções das representações visuais no tempo. Procuraram através dos vídeos, mesmo com técnicas limitadas, difundir informação e assim, viabilizaram a circulação de ideias paralelas e sua permanência no tempo. Esta permanência no tempo das imagens, a possibilidade de acesso as mesmas, nos dá a oportunidade de escrever capítulos ainda opacos da história chilena.

Através do artigo da socióloga e militante, na época dos anos 1980, Teresa Valdes, intitulado *Las Mujeres y la ditadura en Chile*, no qual procura traçar um panorama dos anos 1980 no Chile, é possível mensurar a importância das imagens e dos movimentos sociais.

El debate impuesto por Pinochet es “yo o el caos” donde la doctrina de la seguridad Nacional transforma en enemigos a amplios sectores de la población, y la política una actividad delictual. (...) en términos psicológicos la población ha sido víctima del amedrentamiento. La persecución de dirigentes y activistas de base y sus familiares, la acción encubierta de comandos civiles, el recurso al Estado de Sitio con su escuela de represión y muerte, constituyen una poderosa arma del control por efecto de demostración: “Si participa, si protesta, si se opone a Ud. a su familia puede pasar algo” (VALDES, 1987, p. 4).

Conforme já aventado, após o golpe de Estado, não houve nenhuma intenção da junta militar em promover qualquer participação equilibrada da sociedade na produção audiovisual; portanto, é possível mensurar a importância do registro da imprensa independente. Constatar o vínculo entre imprensa e movimentos sociais é de extrema importância, pois demonstra através das fontes, a intencionalidade por parte dos movimentos sociais elaborando ritos e encenações a tentativa de politização da população pela reflexão, pela denúncia ou pela ação em si. Ademais, através desta simbiose encontramos um audiovisual com argumentos ideológicos, com a produção de uma imagem do povo feita pelo povo. Contendo a denúncia do escândalo da injustiça social e do terror de Estado impetrado pela ditadura pinochetiana.

Portanto, observa-se, por conseguinte, que a imprensa independente compunha com os integrantes dessas lutas sociais, somando-se à essa expressão da luta dos trabalhadores chilenos em uma ação simbiótica, pois naquele momento a ação do terror do Estado não era seletiva. O cotidiano da resistência e de denúncia desses segmentos sociais chilenos à ditadura se expressaram aqui através das imagens que registraram suas organizações, como o *Movimiento Sebastián Acevedo*, movimento estudantil, trabalhadores, sindicatos das mais diversas categorias, o ressurgimento dos *comandos comunales*, de partidos políticos, de artistas. Os primeiros, com seus atos públicos, recompondo o tecido social de solidariedade e os segundos, transformando suas ferramentas de trabalho em verdadeiras armas, ambos ameaçadores aos olhos repressivos e ambos fortemente reprimidos naqueles idos de 1980. Enfim, conclui-se que estes entes sociais de luta nunca desapareceram do tecido social chileno, estiveram operando, fator que gerou o poder da construção da resistência nos anos 1980.

As ações contra as arbitrariedades cometidas pelos ditadores foram fruto de articulações de pessoas conscientes de seu papel social e com uma finalidade específica utilizando-se de meios calculados para tal, ou seja, a denúncia e a volta da democracia.



Frame documentário Somos + - Pablo Salas

Essas ações guardam raízes. Um golpe de estado pode instaurar o medo, o terror; mas não tem o poder de apagar o passado. Ou seja, nos anos 1980 no Chile, os movimentos sociais e os protestos emergem graças à solidariedade capilar no interior do tecido social, a qual sempre esteve ali mantendo a unidade da população quando partidos políticos, sindicatos e qualquer tipo de organização política foi proibida. Esse fator deve-se à própria forma do desenvolvimento social e político chileno desde seus inícios, portanto, é ancestral.

Los dos movimientos sociales que, en Chile, potenciaron su soberanía hasta llegar a esgrimir el poder constituyente tuvieron, cada uno en su momento, bases fundamentales distintas: el primero (1822-1829) se constituyó sobre una 'red de comunidades' de articulación territorial-comunal (o vecinal); el segundo (1918-1925), en cambio, lo hizo a base de 'asambleas nacionales' de articulación gremial-sectorial. A comienzos del siglo XIX, la articulación territorial-comunal (los «pueblos») fue, tal vez, la base fundamental óptima de la soberanía, considerando el hecho de que existía un hábitat disperso y una estructuración excesivamente centralista y lejana del sistema estatal (SALAZAR, 2012).

Esses laços ancestrais que podem ser percebidos durante os protestos dos anos 1980, quando os comandos *comunales*, *juntas de vecinos*, agrupações, enfim, toda uma estrutura que se acreditava desmantelada saiu às ruas organizada, dos bairros em direção ao centro de Santiago empunhando cartazes e gritando seus nomes. Elas sempre estiveram lá, não foram destruídas pela ditadura.

Portanto, apesar da violência, do terror praticado pelos agentes do Estado, das tentativas de silenciamento e mascaramento da realidade, a tessitura de

solidariedade volta a se manifestar. Descortina, consequentemente, o suposto arrefecimento da repressão naquele período, demonstra como apesar de um aparente apagamento houve a articulação do movimento de resistência. Fator que acabou por evidenciar os processos repressivos e proporcionou sua recuperação, demonstrando a pertinência de um debate voltado para a análise audiovisual, como evidência do período.

Referências

- ALDUNANTE, José. Declaração em entrevista à Radio Universidad de Chile. 26.06.2001. <http://radio.uchile.cl/2016/06/01/jose-aldunate-premio-nacional-de-ddhh-la-sotana-contra-la-opresion/> Acessado em: 10/2016.
- . Declaração em entrevista à Radio Universidad de Chile. 26.06.2001. <http://radio.uchile.cl/2016/06/01/jose-aldunate-premio-nacional-de-ddhh-la-sotana-contra-la-opresion/> Acessado em: 06/2016.
- . El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo: Una Relación Complementaria. In HERNÁN, Vidal. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.
- BARANDIARÁN, Edgardo et al. *Origins and Resolution of a Banking Crisis: Chile, 1982-86*. Banco Central de Chile, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- . *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2012.
- CHOMSKY, Noam. *Rumo a uma nova guerra fria*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.
- DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Chile: OM Ediciones, 2012.
- HERNÁN, Vidal. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.
- HURTADO, María de la Luz y otros, *Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973*, Santiago: Ediciones Documentas/CENECA, 1989.
- Informe Jurídico Vicaría, 1983. <http://archivovicaria.cl>. Última consulta em 12/05/2017.
- KORNBLUH, Peter. Reagan y Pinochet: El momento en que Estados Unidos rompió con la dictadura, 23/10/2010. *Ciper Chile* – Centro de Investigación Periodística. <http://ciperchile.cl/2010/11/23/reagan-y-pinochet-el-momento-en-que-estados-unidos-rompio-con-la-dictadura/>. Consultado em: 25/06/2017.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- Memoria del Mundo*. Archivo Nacional. <http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-8315.html>. Acessado em: 19/06/2017.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo:Papirus, 2012.
- PADRÓS, Enrique Serra. América Latina: ditaduras, segurança nacional e terror de estado. *História e Luta de Classes*, Rio de Janeiro:UFF, nº 4, 2012, p.42.
- Ronald Reagan Library. F95-028/245. <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB413>. Acessado em: 14/06/2017.
- SALAZAR, Gabriel. *Movimientos sociales en Chile: trayectoria histórica y proyección política*. Santiago:Uqbar, 2012, p. 240.
- SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile II*. Santiago:Edición Lom, 1999.
- SCHNEIDER, Cathy. La movilización de las bases, poblaciones marginales y resistencia en Chile Autoritario. *Proposiciones*, Santiago de Chile:Ediciones SUR, 1990, v. 19, pp. 223-243, 1990.
- SEPÚLVEDA, Luis. Revista Analisis- Aquella luz lejana. *Le Monde diplomatique*. <https://www.lemondediplomatique.cl/Revista-ANALISIS-Aquella-lejana.html>. Acesso em:19/06/2017.
- ULLOA, Yessica. *Video independiente en Chile*. Santiago:CENECA, 1985.
- UNIVERSIDAD del Desarrollo. *El miedo se convirtió en una fuerza para luchar*. Chile:Universidad del Desarrollo, 09/08/2012. <http://comunicaciones.udd.cl/cine/noticias/2012/08/09/%E2%80%9C%9C%9C-el-miedo-se-convirtio-en-una-fuerza-para-luchar%E2%80%9D/>. Acessado em: 19/06/2017.
- VALDÉS, Teresa. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*, Serie de documentos. Documento de Trabajo, nº. 94, Santiago de Chile:FLACSO, 1987.

“RESPEITA JANUÁRIO” – A SANFONA NO BRASIL E NO NORDESTE: tradição, alegria e encantamento

Jonas Rodrigues de Moraes*

“A sanfona acima de tudo significa alegria”
(Targino Gondim)

A sanfona tem uma importância singular na cultura brasileira, em especial na nordestina. Esse instrumento tornou-se famoso pela forma espetacular como Luiz Gonzaga produzia esteticamente arranjos e canções, ao mesmo tempo que apareceu como tema de inspiração para o cancioneiro gonzagueano.

Os sanfoneiros Antenógenes Silva (1906-2001), Dilu Melo (a Rainha do Acordeon, 1913-2000), Mário João Zandomenighi (Mário Zan, 1920-2006), Egídio Raposo (1924-2012), Pedro Sertanejo (1927), filho do mestre Aureliano, Severino Dias de Oliveira (Sivuca, 1930-2006), Adelaide Chiozzo (1931), Rubens Antônio da Silva (Caçulinha, 1940), Reginaldo Alves Ferreira (Mestre Camarão, 1940), José Domingos de Moraes (Dominguinhos, 1941-2013), Oswaldo de Almeida e Silva (Oswaldinho do Acordeom, 1954), entre outros, merecem destaque como grandes expoentes no manejo desse instrumento.

São dignos de um capítulo à parte na história da cultura acordeônica brasileira os sanfoneiros de oito baixos: José Januário dos Santos (Januário, 1888-1978), Aureliano Félix da Silva (Mestre Aureliano, 1905-2007), pai de Pedro Sertanejo, Tio Bília (1906-1991), Severino Januário (1918-1989), irmão de Luiz Gonzaga, José Januário Gonzaga do Nascimento (Zé Gonzaga, 1921-2002), filho de Januário Santos, Francisca Januária dos Santos (Chiquinha Gonzaga, 1926-2011), irmã de Luiz Gonzaga, Gerson Argolo Filho (Gerson Filho, 1928), Alípio Maria da Conceição, José Idelmiro Cupido (Zé Cupido, 1931), José Abdias de Farias (Abdias dos Oito Baixos, 1933-1991), filho de Alípio da Conceição, Geraldo Correia (1935),

Hermeto Pascoal (1936), José Calixto (Zé Calixto, 1939), Manoel Mauricio, Zé Moreno, Luizinho, irmão de Zé Calixto, Arlindo dos Oito Baixos (1943), Edivaldo Ferreira da Silva (Baianinho dos oito baixos), Cirano Dias, Renato Borghetti (1963).¹

Essa cultura “sanfônica” brasileira foi mostrada no filme-documentário “O Milagre de Santa Luzia”.² O título é uma homenagem ao cantor e compositor Luiz Gonzaga, nascido em 13 de dezembro, dia de Santa Luzia. O filme mostra que na região Nordeste há uma predominância de sanfoneiros negros mestiços. Sob a condução do sanfoneiro de Garanhuns, Dominguinhos, a película privilegia um país que toca sanfona. Dominguinhos viajou a várias regiões brasileiras:

Entre encontros acompanhados de muita música e reunindo depoimentos dos mais representativos sanfoneiros brasileiros, o filme faz um mapeamento cultural das diferentes regiões do país onde a sanfona se estabeleceu. A película guarda preciosos registros de importantes personalidades da música popular brasileira, como o poeta Patativa do Assaré, Sivuca e Mário Zan, falecidos pouco tempo depois de sua participação no filme (ROIZENBLIT, 2008).

Ao tratar do acordeom, o documentário dedica atenção especial à sanfona de oito baixos, ou “pé de bode”. Os introdutores desse instrumento foram fundamentais para a prática e divulgação desse aparelho sonoro pelo Brasil. Pesquisas apontam que, “provavelmente, a sanfona de oito baixos foi trazida à região Sul do Brasil por intermédio de colonos alemães e italianos, durante o intenso processo migratório do séc. XIX” (PERES, 2011, p. 37). A sanfona de oito baixos

* Professor Doutor, Adjunto - Universidade Federal do Maranhão – UFMA / Campus VII, Codó. E-mail:jonasacroa@yahoo.com.br e jonas.moraes@ufma.br.

1. Existem outros sanfoneiros que foram fundamentais para a continuidade do legado cultural da sanfona de oito baixos. De tal forma, para conhecê-los é importante consultar as referências: PERES, 2011; DAMASCENO, 25/07/2011.

2. *O Milagre de Santa Luzia*. DVD (filme-documentário). Brasil, 2008.

tocou na alma dos brasileiros, porque os imigrantes italianos, por volta de 1875³, iniciaram o processo de difusão do instrumento. No Rio Grande do Sul esse tipo de acordeom é chamado de gaita-ponto (termo empregado pelos gaúchos para designar a sanfona de botões) (LESSA; CORTES, 1975, p. 59).

A canção “Respeita Januário” expressa harmonicamente, pelo resfolego da sanfona de 120 baixos de Luiz Gonzaga, que os oito baixos, pé de bode, de Januário ocupam um lugar importante na cultura acústica brasileira. De modo que essa música tornou-se:

[...] a primeira canção popular que tenha o fole de 8 baixos como foco principal, verdadeira declaração de amor de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira por suas origens musicais. Januário, embora não tenha se profissionalizado, foi, tal como prega a letra de “Respeita Januário”, um grande sanfoneiro (PERES, 2008-2009)

Composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a canção “Respeita Januário” descreve o momento em que Gonzaga, depois de dezesseis anos sem visitar a família, chega ao sertão e encontra seus conterrâneos. Em virtude desse retorno ao Exu-PE e, especialmente, à fazenda Caiçara, Gonzaga decidiu gravar a referida música.

Numa forma de canto falado, o sanfoneiro do Araripe narra de maneira humorística, por meio de um caso, sua volta ao sopé da Serra do Araripe. Num palavreado bem regional, Gonzaga emprega as expressões: eita, dispois, fi, vortô, arvorosso, malero, bochudo, cabeça de papagaio, zambeta, feei pa peste... Ele se assume como negro nos fragmentos “O nego tá muito mudificado” e “O nêgo agora tá gordo que parece um major”.

Eita com seiscentos milhões, mas já se viu!
Dispois que esse fi de Januário vortô do sul
Tem sido um arvorosso da peste lá pra banda do Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do nego
Eu também fui, mas não gostei
O nego tá muito mudificado
Nem parece aquele mulequim que saiu daqui em 1930
Era malero, bochudo, cabeça-de-papagaio, zambeta,
feei pa peste!

3. “Durante os primeiros anos da migração, a Itália já constituía um expressivo mercado consumidor e produtor de acordeões, e o acordeom estava perfeitamente integrado às práticas musicais deste país.” Ibid.

Qual o quê!

O nêgo agora tá gordo que parece um major! [...] (GONZAGA & TEIXEIRA, 1950).

Na continuação do caso há menção ao sucesso que Gonzaga alcançara com a reinvenção do baião e sua enorme notoriedade nos meios radiofônicos no centro-sul do país. A metamorfose do negro também ganha destaque: “É uma casemira lascada”. O termo “casemira” refere-se a um tipo de tecido (casimira) que tem um preço bastante alto. O trecho falado da música ressalta a ascensão financeira: “Um dinheiro danado!/ Enricou! Tá rico!/ Pelos cálculos que eu fiz,/ele deve possuir pra mais de 10 contos de réis!” A canção comenta ainda sobre a aquisição da sanfona de 120 baixos, mas, ao mesmo tempo, enfatiza o respeito ao mestre Januário: “O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8”.

É uma casemira lascada!

Um dinheiro danado!

Enricou! Tá rico!

Pelos cálculos que eu fiz,

ele deve possuir pra mais de 10 contos de réis!

Safonona grande danada 120 baixos!

É muito baixo!

Eu nem sei pra que tanto baixo!

Porque arreparando bem ele só toca em 2.

Januário não!

O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8

Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz!

É um cartaz da peste!

Mas ele precisa respeitar os 8 baixos do pai dele

E é por isso que eu canto assim! (GONZAGA & TEIXEIRA, 1950).

A admiração do sanfoneiro do Araripe pelo mestre Januário ficou bastante explícita em “Respeita Januário”. Entretanto, em tom humorístico e com certa ironia, a música mostra “[...] a vitória deste [Gonzaga] e de seu reluzente ‘fole prateado’ sobre a velha sanfona de oito baixos do genitor, a qual provavelmente irá, dali em diante, receber o respeito merecido [...]” (Sandroni, 2004, p. 33). Compreende-se “que o ‘fole prateado’ aparece, na canção, como expressão de poder, é algo que aflora na comparação ‘120 botão preto bem juntinho como nego empareado’; e a ironia ainda ressalta com o uso do português dialetal, sem flexão de grau” (Ibidem). Notadamente, com “[...] o êxito fonográfico do xote ‘Respeita Januário’ de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a prática nordestina da sanfona

de oito baixos começa a adquirir relevo” (PERES, op. cit., p.15). Outro elemento em destaque é a referência a cidades e distritos do Araripe pernambucano: Granito, Taboca, Rancharia, Salgueiro e Bodocó.

Quando eu voltei lá no sertão
 Eu quis mangá de Januário
 Com meu fole prateado
 Só de baixo, cento e vinte,
 Botão preto bem juntinho
 Como nêgo impareado
 Mas antes de fazer bonito
 De passagem por Granito
 Foram logo me dizendo:

– De Taboca à Rancharia,
 De Salgueiro à Bodocó,
 Januário é o maior! (GONZAGA & TEIXEIRA, 1950).⁴

A música “Respeita Januário” tornou-se fio condutor para analisar a trajetória do acordeom (concertina, sanfona) no Nordeste brasileiro e em outras partes do país.⁵ Como comentado anteriormente, a sanfona chegou às terras brasileiras pelos braços da imigração italiana. Portugueses e alemães também colaboraram para que o instrumento ganhasse notoriedade. A cultura acordeônica entrou também no país sob a influência espanhola, por meio “das fronteiras com a Argentina, Uruguai e Paraguai [...]. Na década de 50, o instrumento atingiu seu apogeu no Brasil: 40 fábricas de acordeão funcionavam a pleno vapor. Hoje resta uma em Santa Rosa, Rio Grande do Sul” (DEL NERY, TAUBKIN, et al., 2003, p. 12).

A sanfona ocupa um lugar importante na música popular brasileira – em inúmeras canções os arranjos desse instrumento se sobressaem. Em muitas entrevistas os sanfoneiros declaram o amor e a dedicação ao acordeom, assim como a capacidade que a sanfona tem de trazer alegria, principalmente para os nordestinos.

4. A música foi relançada no LP *O Rei volta pra casa*, Luiz Gonzaga, 1982.

5. “Em depoimento oral Luiz Gonzaga revelou à trajetória da sanfona, em especial a de oito baixos. Segundo o sanfoneiro do Riacho Brígida foi [...] no começo dos anos 80, que Januário havia lhe dito que a primeira vez que as pessoas de sua região na Chapada do Araripe – entre Pernambuco e Ceará – haviam visto uma sanfona por meio de um mascate judeu – ou cristão novo – vendendo tecidos e outros produtos ligados a moda, no lombo de um jumento. Ele tocava numa sanfoneta os temas de danças regionais do Além Tejo em Portugal – de onde deveria se originar o ambulante. Ele ensinou a outros que, por sua vez, ensinaram a Januário, que passou a maestria ao filho Luiz” (FONTELES, 2010, p. 39).

Resumidamente, “A sanfona acima de tudo significa alegria” (GONDIM. Apud Ibid., p. 21). Para alguns, não existe diferença nenhuma entre sanfona e acordeom:

Acordeão é o nome chique do instrumento e sanfona é o nome brega. Quem toca com partitura ou quem toca em concertos gosta de ser chamado de acordeonista. Nós gostamos de ser chamados de sanfoneiros porque acho um nome que aproxima o instrumentista do povo. Onde tem sanfona o nordestino esquece a tristeza, principalmente aquele que é muito maltratado e massacrado pela nossa realidade, com a falta de água e de ajuda, falta de tudo. E o nordestino só consegue reverter essa situação com a alegria da sanfona. Quem traz a alegria para o nordestino, em primeiro lugar, é a sanfona (DEL NERY, TAUBKIN, et. al, 2003).

Em algumas cidades brasileiras, nas décadas de 1940 e 1950, muitos garotos eram obrigados a aprender a tocar sanfona, especialmente no Rio de Janeiro. Esse instrumento era para homem “sério” e “cabra macho”. Então, advogados, médicos, juizes e engenheiros, entre outros profissionais, encaminhavam seus filhos para as academias ou contratavam professores particulares de acordeom. Os pais não permitiam que seus filhos aprendessem a tocar piano, porque poderiam se tornar efeminados. Também tinham ojeriza ao violão, considerado instrumento de vagabundo – em outros tempos, o pandeiro também recebeu essa pecha de instrumento marginal, em virtude de sua vinculação aos negros sambistas. Desse modo, emergiu um número significativo de acordeons por todo o Brasil:

Garotos bem-nascidos como Marcos Valle, Edu Lobo, Gilberto Gil, Roberto Menescal, Eumir Deodato e Francis Hime iniciaram seu aprendizado musical tocando acordeom. E quase todos foram alunos de Mário Mascarenhas, gaúcho radicado no Rio, e que nos anos 50 montou uma rede de academias de acordeom na maioria das capitais do país (ARAÚJO, 2006, p. 32).

Vivia-se nessa época a temporalidade do baião, entre os anos de 1946 e 1956, o que justifica o momento sublime da sanfona no Brasil. Em São Paulo, essa prática “viveu momentos de grande popularidade nos anos 50 e 60, e de ostracismo a partir daí” (FERRAGUTTI. Apud DEL NERY, TAUBKIN et. al., op. cit., p. 101), de modo que o sucesso de Gonzaga nos rádios intensificou a procura pelo acordeom.

Entretanto, parte dos críticos e jornalistas manifestava-se exageradamente contra a “onda sanfônica” no país. Surgiram muitos preconceitos acerca da produção musical gonzagueana e, particularmente, em relação ao acordeom. O acordeonista Mário Mascarenhas foi criticado porque

[...] ameaçava sanfonizar de vez as melhores vocações musicais brasileiras. Nos anos 50, todos os jovens rebeldes respondões ou ameaçados de tomar pau no colégio recebiam como castigo estudar com Mário Mascarenhas. Ao fim de cada ano, ele promovia um tenebroso concerto de “mil acordeões” no Teatro Municipal, reunindo os estudantes, professores e ex-alunos das suas incontáveis turmas (CASTRO, 1990, p. 198).

A crítica à popularidade da sanfona continuava no momento da formatura da turma de 1957, no Teatro Municipal. Estudavam o instrumento os garotos na época “[...] Marcos Valle, Francis Hime, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta e Carlos Alberto Pingarilho, todos entre catorze e dezessete anos – todos odiando estar ali” (Ibiem, p.198). A saída que a crítica apontava era o violão:

[...] na festa de formatura de 1957, o futuro musical desses garotos parecia estar nos foles daquele que o humorista americano Ambrose Bierce chamava de “um instrumento com os sentimentos de um assassino”. Uma obsessão comum ligava os meninos em 1958: livrar-se dos acordeões e passar para o violão (Ibid.).

Em depoimento, Edu Lobo expôs a complexidade de tocar sanfona. O compositor de “Ponteio” (LOBO & CAPINAM, 1970) afirmou que na adolescência estudou sanfona durante sete anos. Para ele, o “acordeom é um instrumento complicado porque poucos sabem tocá-lo muito bem, como um Sivuca ou um Dominginhos” (CASTRO. Apud ARAÚJO, 2006, p. 32). Em contrapartida, o violão,

[...] por exemplo, é mole de enganar. Você toca um pouquinho e todo mundo acha que você toca muito. Já o acordeom, não; quando o cara não toca muito bem, é um instrumento muito perigoso. E se o cara tocar mal, é um instrumento insuportável (Ibid.).

A hegemonia do violão no cenário brasileiro, para a referida crítica, chegou com a emersão do

movimento bossa-novista, marcado, por sua vez, pelo LP “Chega de Saudade” (GILBERTO, 1959). Esse álbum proporcionava, pela primeira vez,

[...] um espelho aos jovens narcisos. [...] nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor e tocar instrumento. Mais exatamente, violão. E, de passagem acabou também com aquela infernal mania nacional pelo acordeão. Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E o pior é que não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos de Donato – mas as sanfonas cafonas de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina (CASTRO, 1990, p. 197).

Embora as academias de sanfona do Mário Mascarenhas marcassem presença no Rio de Janeiro, o depoimento seguinte explica que, mesmo com a força do baião no cenário carioca do final da década de 1940 até 1960, existia certo preconceito relacionado a esse instrumento na cidade, de modo que “o Rio nunca foi adepto à sanfona, mesmo na época da Rádio Nacional. O Luiz Gonzaga sofria muito para poder se impor ali” (OSWALDINHO DO ACORDEON. Apud DEL NERY; TAUBKIN, et. al., 2003, p. 105). Por outro lado, a concentração de nordestinos na cidade de São Paulo favorecia o sucesso ali dos grandes sanfoneiros, de casas de show dedicadas ao forró, programas de rádio apresentados por Pedro Sertanejo⁶ e de uma indústria fonográfica para gravação de LP’s de sanfoneiros nordestinos. Essa cidade

[...] teve mais abertura para o instrumento e meu pai, Pedro Sertanejo, percebeu isso. E o nordestino quando vinha para cá pela ilusão de vir para uma cidade grande não podia mais voltar. Então ele teve essa ideia – “por que não abrir um forró para eles matarem a saudade aqui na cidade grande?” Ai o forró passou a ser o quartel general de quem vinha de lá para encontrar

6. “Pedro atuou em diversos programas de rádio como instrumentista e teve seu próprio programa, chamado ‘Coração do Norte’, apresentado aos domingos, na Rádio Clube Santo André e na rádio ABC, desde 1963, em parceria com Toninho do trio Nordestino Paulista (pai da esposa de Oswaldinho do Acordeon, seu filho) e com Azulão. Nesse programa recebeu artistas como Luiz Gonzaga, Marinês, Abdias, Jackson do Pandeiro, Ary Lobo, Dominginhos, Zenilton, Marivalda e muitos outros. Dentro dessa mesma atração ele criou um quadro de calouros intitulado ‘Cuidado com o Jegue’” (PAES, 2009, p. 80).

seus familiares aqui. Meu pai também foi um ícone muito importante para o nordestino, montando uma gravadora só para música nordestina, a Canta Galo. Ele teve, também, um programa durante 16 anos na Rádio ABC e outros 15 anos na Rádio Clube de Santo André. E no salão de forró de meu pai era 4 mil pessoas por final de semana só para ouvir um trio tocar; e não havia preconceito por nenhum ritmo e com nenhuma pessoa, até japonês dançava forró de meu pai. Acho que meu pai teve uma visão muito grande, ele não alimentava a casa dele com muitas atrações a não ser aquelas pessoas que o nordestino gostava, como Valdick Soriano, Orlando Dias, Luiz Gonzaga, Marinês, Jackson do Pandeiro (OSWALDINHO DO ACORDEON. Apud DEL NERY; TAUBKIN, et. al., 2003, p. 105)

A sanfona ou fole de oito baixos recebeu essa denominação em muitas regiões brasileiras. O instrumento também foi chamado de “acordeom diatônico” (MONICHON, 1985, p. 58) ou “acordeom diatônico de oito baixos”. Dessa maneira,

Embora esta designação não tenha sido assimilada no Brasil, pode ser encontrada em diferentes países entre os quais este instrumento tenha sido incorporado à cultura, tal como na França (accordéon diatonique), Irlanda (diatonic accordion) e Espanha (acordeón diatónico). Em alguns outros países, surgem expressões locais, do mesmo modo que ocorre no Brasil. Assim, “Concertina” em Portugal, “Organetto” na Itália, “Trikitixa” no País Basco, são alguns exemplos (PERES, op. cit., p. 27).

Os sanfoneiros são unânimes em apontar sua forma de fazer referência aos oito baixos: pé de bode. Instrumento de representação e de uma carga simbólica muito forte no cenário musical brasileiro, presente no imaginário social de praticantes e ouvintes, faz seus executores lembrarem a própria infância, o universo da paisagem sonora rural e, imprescindivelmente, a remota tradição. O diálogo a seguir revela a dificuldade e a perseverança de Chiquinha Gonzaga,⁷ irmã de Luiz Gonzaga, na sua aprendizagem dos oito baixos:

7. “No início dos anos 50, Luiz Gonzaga tirou a família de Exu, comprou um sítio em Duque de Caxias (RJ) e instalou todos lá. Naquela época, Chiquinha chegou a se apresentar com ele e com os outros irmãos no grupo chamado Os Sete Gonzagas. Profissionalmente, foi começar mesmo nos anos 70. Em SP, gravou um disco e passou a viajar a cada 15 dias para fazer shows” (BERTONI, 21/03/2011). A sanfoneira do Araripe explicava que “[...] teve que se virar sozinha para firmar o nome que carrega. A primeira mulher a tocar os oito baixos caiu nas graças de Gilberto Gil, que produziu o CD *Pronde tu vai, Luiz?* Ela deu continuidade à tradição familiar,

Eu comecei tocar sanfona muito pequena, muito garota. Comecei tocar. Não. Como minha mãe dizia, “Mulher não toca, isso é coisa de homem...”, e meu pai saía para roça e deixava o oito baixos em cima de uma mesinha no quarto dele. Eu ficava de olho, quando ele saía e eu notava que ele tinha chegado na roça eu abria a porta do quarto devagarinho, chegava lá pegava a sanfona. Eu olhava se minha mãe não estava em casa, eu olhava quando ela saía para o rio lavar roupa. Aí eu pegava a sanfoninha dele e ficava tocando. Depois, quando Gonzaga voltou, ele disse: – “Mãe, essa nega tem pinta de artista”. Mãe disse: – “Mas pra mulher, Gonzaga, eu não aceito muito não”. Ele dizia: – “Mãe, hoje em dia homem ou mulher... é uma profissão comum”. Ela disse: – “Mas eu não gosto não”. Mas eu não desisti não. Ela foi acostumando com a ideia da gente tocar sanfona (CHIQUINHA GONZAGA. Apud DEL NERY; TAUBKIN, et. al., 2003, p. 101).

Arlindo dos Oito Baixos (1943) passou vários anos na execução das sanfonas de 80 e de 120 baixos, no entanto, recebeu conselhos de Luiz Gonzaga para retornar para os oito baixos. Acredita-se que Arlindo acatou a recomendação de Gonzaga, uma vez que, nos anos de 1960, poucos sanfoneiros tocavam esse tipo de fole. Naquela época, Gonzaga pensava na manutenção da tradição acordeônica dos oito baixos. Arlindo tocou com Gonzaga durante 18 anos, enquanto construía sua carreira solo.⁸ Ele se tornou um ícone na sanfona de pé de bode. Na década de 1990, o quintal da casa dele foi transformado no espaço cultural dos forrozeiros no Recife.

Para Arlindo, muitos podem apreender a tocar sanfona oito baixos, porém, nunca ninguém será “um sanfoneiro assim como um Dominginhos, um Sivuca, um Oswaldinho, um Hermeto, que quase nasceram tocando, nasceram pra tocar” (ARLINDO DOS OITO BAIXOS. Apud DEL NERY, TAUBKIN et al., op. cit., p. 20). O sanfoneiro definiu os diversos tipos de sanfona:

principalmente do pai. ‘É preciso manter a tradição de meu pai Januário, o maior sanfoneiro que o Nordeste já teve’” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 15/03/2011).

8. “De acordo com Arlindo, Luiz Gonzaga, sempre que adquiria um novo instrumento, deixava-o em sua oficina para que fosse afinado. Compreendo que aquilo que Arlindo designa como ‘afinado’, consiste na adaptação do instrumento ao padrão convencional culturalmente na prática musical nordestina, onde se ajustam precisamente as vozes, de modo a obter o som ‘seco’, ou seja, destituído de vibratos” (PERES, 2011, p. 36).

Há várias diferenças entre a sanfona e oito baixos. Pra começar, o peso. Ele é um instrumento menos pesado do que a sanfona, a mecânica dele é diferente do que a sanfona de teclado. A menor sanfona de teclado é de 48 baixos. Tem de 48, 60, 80, 120. Fizeram até 140 e a sanfona de oito baixos só tem oito baixos, assim como é a minha, a do Zé Calixto e a diferença é que o teclado da sanfona você puxa uma nota pra lá, por exemplo, você puxa um ré abrindo e você fecha o mesmo ré. O oito baixos é diferente, você puxa um ré e quando você volta é um dó. Você puxa lá, quando volta é um fá. Cada botão daquele tem duas notas. A diferença é essa. Pra tocar o oito baixos você tem que aprender muito o jogo de fole, pra isso ele tem um botão do lado esquerdo, que a gente trabalha com o dedo polegar. A gente funciona muito com esse dedo. Você tá tirando uma nota, fechando, aí o fole já fechou, não tem mais condições de você dar outra nota, daí você dá um toque em cima daquele abafador, ele abre rápido e aí você volta pra mesma nota. Abrindo, é a mesma coisa (ARLINDO DOS OITO BAIXOS. Apud DEL NERY, TAUBKIN et. al., op. cit., p. 19).

A tradição “Gonzaga-Januário” se inseriu de forma categórica na música popular brasileira. Os depoimentos fazem menção à sanfona executada pelos dois sanfoneiros do Araripe, tratando, em especial, da experiência social vivida por esses instrumentistas:

A sanfona é o instrumento que mais pegou no Nordeste porque o forró começou com Luiz Gonzaga, que passou a vida inteira tocando, seguindo a musicalidade do pai, Januário. Eu toco um fole de oito baixos, o primeiro instrumento de forró tocado no Nordeste, criado por Januário. E Luiz Gonzaga passou a vida respeitando o oito baixos. Nós estamos seguindo o que Luiz Gonzaga deixou pra gente. Luiz Gonzaga quando foi ao Rio tocava valsa, tango, chorinhos e lá se juntou aos cearenses que cobraram dele, por ser nordestino, que tocasse a música de sua terra. Foi onde Gonzaga fez o primeiro forró, Vira e Mexe. Luiz Gonzaga pegava a sanfona e a gente babava, tudo era perfeito, tudo era bem feito. O que ele fazia era clássico, era bonito demais, a voz, a maneira de cantar, a maneira de se comunicar com o público; como ele falava do Nordeste pro Brasil de ser tocador, de ser um artista do Nordeste (CIRANO. Apud Ibid., p. 18).

A sanfona no Nordeste ganhou notoriedade visual e sonora. Instrumento importante nas festas e sociabilidades na espacialidade nordestina, tornou-se “[...] símbolo identitário. [...] Em outras palavras, é a sanfona tocada de determinada maneira e associada

a um conjunto temático nas letras que irá sedimentar uma sonoridade ligada à nordestinidade” (TROTТА, 2012, p. 160). Mas é preciso

[...] registrar, contudo, que a sanfona é um instrumento versátil, trafegando com desenvoltura por valsas, tarantelas, tangos, choros, dobrados, xaxados e até mesmo pelo repertório de música erudita. O que vai sedimentar a associação entre a sanfona, Nordeste e o forró é a construção de um repertório de canções e de procedimentos composicionais e estilísticos que se tornam referência de “música nordestina” (Ibidem, p. 160).

A singularidade da sanfona foi para dentro do cancionário estético gonzagueano. Nas canções “Dança Mariquinha”, “No meu pé de serra”, “Sanfona dourada” (instrumental), “Balanço do calango”, “Forró de Mané Vito”, “Baião”, “Madame Baião”, “Tô sobrando” (polquinha), “Vamos xaxear”, “Saudade de Pernambuco”, “Forró no escuro”, “Festa no céu”, “Januário vai tocar”, “O Tocador Quer Beber”, “Ô Véio Macho”, “O Fole Roncou”, “Sanfona Sentida”, “Eterno Cantador”, “Canto do Povo”, “A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo”, “Forró nº 1”, “A Puxada”, “Eu e Minha Branca”, “Engabelando”, “Mariana” e “Forró Gostoso”, entre outras, há menção à sanfona de forma explícita.⁹

Na mazurca “Dança Mariquinha” (Gonzaga & Lima, 1945), referências à sanfona aparecem em vários versos: “Toca no baixo desse acordeom/ [...] Quando pego na sanfona/ Quando bato a mão no fole/ Do fraseada que a sanfona diz”. A canção afirma que o povo fica extasiado, feliz e admirado com o toque da sanfona executado pelo instrumentista.

[...]
 Quitiribom, quitiribom,
 Toca no baixo desse **acordeom**
 Quitiribom, quitiribom,
 Que mazurquinha
 Que compasso bom
 Quando pego na **sanfona**
 A turma se levanta
 E pede uma mazurca
 Quando bato a mão no **fole**
 Sei que a turma toda
 Vai ficar maluca

9. Nem todas as canções referentes à sanfona foram analisadas neste item. Os compositores das canções relacionadas no parágrafo estão disponíveis na discografia de Luiz Gonzaga, bem como na obra: ECHEVERRIA, 2006, pp. 314-374.

Todo mundo se admira
Do fraseada que a **sanfona** diz
Quando acaba a contradança
O povo admirado ainda pede bis (Gonzaga & Lima, 1945).

Depois de gravar com os fluminenses Miguel Lima e Jeová Portella, em 1945, o sanfoneiro do Riacho Brígida resolveu procurar um parceiro nordestino para ajudar nas composições. O nome lembrado foi Lauro Maia (1913-1950), cearense radicado no Rio de Janeiro que, na época, havia alcançado um relativo sucesso com o “balanceio”. Gonzaga insistiu com Lauro Maia sobre a parceria musical. Contudo, esse compositor cearense indicou a Gonzaga seu cunhado, Humberto Teixeira (1915-1979).

Por outro lado, Lauro Maia era mais compositor, arranjador e pianista do que propriamente letrista, apesar de ter feito algumas letras. Além do mais, ele era muito boêmio e não gostava dessa coisa de compromisso a longo prazo com ninguém. Gonzaga tinha planos, e ideias de campanha. Isso não era com Lauro, não podia ser. Porém o cearense, desejoso de ajudar Gonzaga, falou-lhe de seu cunhado, com que fazia parceria desde que chegara no Rio, no ano anterior. Esse sim, era um excelente letrista, e era cearense da gema. Recomendou a Gonzaga que o procurasse. Chamava-se Humberto Teixeira, e era advogado. Seu escritório ficava na avenida Calógeras (DREYFUS, 1996, p.107).

Muitas canções foram compostas por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. “No meu pé de serra” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1946) tornou-se uma das músicas mais marcantes e emblemáticas na carreira artística de Gonzaga. Essa canção serviu para firmar a parceria entre o sanfoneiro do Riacho Brígida e Humberto Teixeira.

Na referida música, a sanfona dá o tom dançante e anuncia o “xote”, estilo sonoro marcado pelo “Um passo lá/ Um outro cá”, além de novamente ganhar menção no texto musical:

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão
No meu roçado trabalhava todo dia
Mas no meu rancho tinha tudo o que queria
Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava e tome xóte a noite inteira

O xóte é bom
De se dançar
A gente gruda na cabôcla sem soltar
Um passo lá
Um outro cá
Enquanto o **fole** tá tocando,
tá gemendo, tá chorando,
Tá fungando, reclamando sem parar (GONZAGA & TEIXEIRA, 1946).

Gonzaga anunciava o calango como uma sonoridade oriunda de Minas Gerais – “O calango vem de Minas/ Fui eu que mandei buscar” – na canção “Balanço do calango”, em que mais uma vez faz alusão à sanfona e mostra a presença da família Gonzaga: “Na sanfona bom que trove/ Vou chamá José meu mano”.

[...]
No balanço do calango
Quero ver calangueá
O calango vem de Minas
Fui eu que mandei buscar
Dança velho, dança moço
Qualquer um pode dançar

Desculpe dono da casa
Eu dançá de pé no chão
Eu cheguei de muito longe
Não sabia da função

Tô caçando um sanfoneiro
Na **sanfona** bom que trove
Vou chamá José meu mano
Pra tirá prova dos nove

Mete o dedo na **sanfona**
Quero ver baixo falá
Sanfoneiro quando é bom
Não deixa o baile esfriá

Quem não pode, não ensina
Deixa quem pode ensiná
Quem não pode com mandinga
Num carrega patuá (Gonzaga & Portela, 1947).

Cabe ainda refletir historicamente sobre o acordeom no mundo. O referido instrumento passou por processos de aperfeiçoamento, emergindo com essas características a partir do século XIX.¹⁰ Em 06 de maio

10. Existem informações sobre o aperfeiçoamento do acordeom desde a primeira metade do século XIX. Em 21 dezembro de 1828, o alemão Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) criou e patenteou a harmônica (tida como gaita ou acordeom), que foi fruto da **aura**, outro projeto desenvolvido e patentado por ele no ano de 1821 (HERMOSA, 2013, p. 19).

de 1829, o vienense Cyrill Demian (1772-1847), fabricante de órgãos de igreja, patenteou o acordeom. A sanfona “ganhou terreno na Itália, quando passou a ser fabricada, expandindo-se em poucos anos pela Europa e atravessando o Atlântico com as imigrações européias” (Ibidem, p. 19).

O aperfeiçoamento do acordeom levou o artesão italiano Vittorio Mancini a fabricar o moderno acordeom conversor em 1959. Na fotografia visualiza-se o modelo vienense.

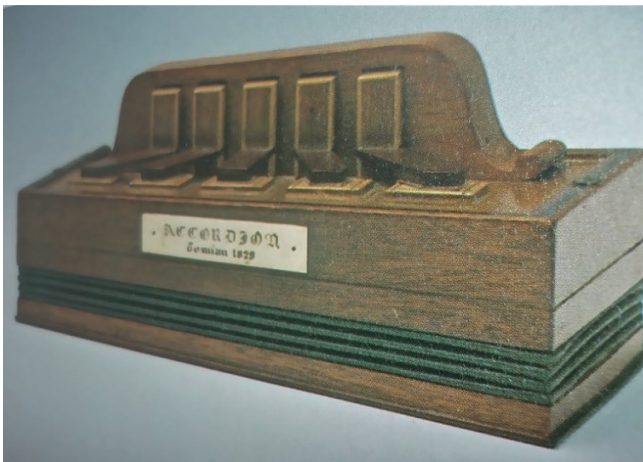


Imagem 1: Acordeom de Demian, 1829 (MONICHON, 1985, p.37)

Ao discutir a emersão da sanfona no Brasil compreendeu-se a singularidade desse instrumento para cultura acústica nordestina. Embora, o acordeom seja de origem estrangeira, a força dele reverberou e espalhou por todo território nacional. Assim, a sanfona passou por processos de desterritorialização¹¹ de modo que se reterritorializou no Nordeste Brasileiro por meio da trajetória artística e do cancionário de Luiz Gonzaga.

11. Entende-se o conceito de desterritorialização a partir da crítica feita pelos autores Haesbaert e Bruce. Para eles: “Na verdade o que estamos propondo é questionar a unilateralidade que geralmente envolve o discurso sobre a desterritorialização, como se o mundo estivesse, definitivamente, ‘desterritorializando-se’.” (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 1). O termo também é utilizado na perspectiva de mobilidade social. Embora a desterritorialização “[...] seja utilizado não para o simples aumento da mobilidade, mas para a precarização territorial dos grupos subalternos, aqueles que vivenciam efetivamente (ao contrário dos grupos hegemônicos) uma perda de controle físico e de referências simbólicas sobre e a partir de seus territórios” (HAESBAERT. Apud SCHÖRNER, 2010, pp. 2, 53).

Referências

- ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- BERTONI, Estêvão. Francisca Januário Custódio (1925-2011). Irmã sanfoneira de Luiz Gonzaga. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21/03/2011. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2103201115.htm>>. Acesso em: 20/10/2013.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DAMASCENO, Marcos Oliveira. *Cirano Dias, um mestre da pé de bode*. 25/07/2011. <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/search?q=Cirano+Dias,+Um+mestre+da+p%C3%A9+de+bode>>. Acesso em: 16/04/2013.
- DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. *Brasil da Sanfona*. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. *Morre Chiquinha Gonzaga, irmã de Luiz Gonzaga*. 15/03/2011. <<http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?matéria=20110315091220>>. Acesso em: 20/04/2013.
- DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão: Uma história brasileira*. São Paulo: Ediouro, 2006.
- FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In *FONTELES, Bené (Org.). O Rei do Baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p. 39.
- HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista GEOgraphia*. Universidade Federal Fluminense, UFF:Rio de Janeiro, vol. 4, nº 7, 2002.
- HERMOSA, Gorka. *The accordion in the 19 th century*. Santander.Cantabria:Edit. Kattigara, 2013.
- LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre:Garatuja, 1975.
- MONICHON, Pierre. *L'Accordéon*. Lausanne:Payot, 1985.
- PAES, Jurema M. *São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)*. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo:PUC/SP, 2009.
- PERES, Leonardo Rugero. *Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música PPGM, Rio de Janeiro:Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- . A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira. 2008-2009. In: *Ensaio Músico do Brasil*. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.htm>>. Acesso em: 12/04/2013.
- ROIZENBLIT, Sérgio (Direção). *O Milagre de Santa Luzia*. DVD - Documentário. Brasil, 2008.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria; EISENBERG,

José (Orgs.). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHÖRNER, Ancelmo. Do faxinal à cidade: migração e desterritorialização. Irati/PR - 1970-1980. *Revista de História Regional*. Ponta Grossa, vol.15, n.1, p.229-257, 2010.

TROTTA, Felipe Costa. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2012.p.160. Disponível em: <<http://revista-cmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/349/pdf>>. Acesso em: 25/04/2013.

Canções e lp's como fontes

GONZAGA, Luiz & TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário*. Baião, 02min35seg, 78 RPM. Victor 800658/B, 1950.

GONZAGA, Luiz & TEIXEIRA, Humberto. *No meu pé de serra*. Xote, 02min24seg, 78 RPM. Victor 800495/A, 1946.

GONZAGA, Luiz & LIMA, Miguel. *Dança Mariquinha*. Mazurca, 02min37seg, 78 RPM. V80028/A, 1945.

GONZAGA, Luiz & PORTELA, Jeová. *Balanço do calango*. Calango, 03min,01seg, 78 RPM. Victor 800527/A, 1947.

LOBO, Edu & CAPINAM. *Ponteio*, 03min,15seg, LP Edu Lobo – Sergio Mendes Presents. AM Records, 1970.

GILBERTO, João. LP *Chega de Saudade*. Odeon, 1959.

GONZAGA, Luiz. LP *O Rei volta pra casa*, 1982.

Filme – Documentário

O Milagre de Santa Luzia. DVD, filme-documentário. Brasil, 2008. Duração: 104 min. Disponível em: <<http://www.omilagredesantaluzia.com.br/>>. Acesso em: 26/07/2013.

PINTURA Y PERONISMO EN LAS PRIMERAS OBRAS DE LUIS FELIPE NOÉ

Juan Camilo Lee Penagos*

Luis Felipe Noé es uno de los artistas plásticos más representativos de la historia del arte argentino de la segunda mitad del S. XX. Su consagración se dio durante la década de 1960, sobre todo en los 5 o 6 primeros años. En los últimos años de la década anterior, Noé ya participaba activamente del campo artístico del momento, pero aún no había adquirido el renombre y la legitimidad que adquiriría en los 60. Se desempeñaba como crítico cultural en el diario *El Mundo*, en donde prontamente se convirtió en crítico especializado de arte. También cabe mencionar que estos comienzos en la trayectoria del artista se dan en los años de la “Revolución Libertadora” que había derrocado al General Juan Perón mediante un golpe de Estado, y prohibido la actividad política al movimiento político liderado por aquél. Este golpe de estado, y las condiciones radicalmente antiperonistas del nuevo gobierno de facto afectarían no solamente la historia política de Argentina de manera profunda, sino que también imprimirían características muy particulares al campo artístico argentino.

En el campo artístico durante esta segunda mitad de la década se vivió una renovación, muy en concordancia con la “modernización” que se impulsó desde el gobierno de la “Libertadora”, y planteada en términos de apertura de posibilidades antes negadas por el peronismo. Dice Andrea Giunta al respecto: “En la representación que se hizo del peronismo desde el campo de las artes visuales, las descripciones se afianzaron sobre un conjunto de nociones que reiteradamente sirvieron para descalificarlo [...] La percepción generalizada era que todo estaba por hacerse y que, por otra parte, resultaba fundamental la coordinación de esfuerzos” (GIUNTA, 2004, 68). Los textos de Noé, aunque sin mencionar explícitamente los conflictos políticos del país y del mundo, se insertaban

en un campo artístico influido fuertemente por tales conflictos. Las renovadas y fortalecidas relaciones con Estados Unidos y un anti peronismo radical serían, al mismo tiempo, las características del gobierno militar de turno que marcarían de manera profunda las nuevas dinámicas del campo artístico.

En 1958, y a pesar de su aparente desinterés en la política, Noé colaboró con el periódico *Acción Socialista*, e ilustró un libro de poemas llamado *El fusilado* (1958) escrito por Dardo Cúneo, fundador de tal diario y personaje destacado en la historia de la izquierda argentina. En el marco de una publicación de cuño socialista, y de mirada más o menos conciliadora tanto con el fenómeno de las masas peronistas (no con Perón) como con el “desarrollismo” (Cúneo y el círculo de *Acción Socialista* se acercaron a la candidatura de Arturo Frondizi), Noé publicó un artículo sobre la relación entre política e Iglesia, un par de años antes de dar su salto como artista renovador en Buenos Aires.

Noé menciona allí el fenómeno del peronismo. Lo hace con miras a contextualizar sus reflexiones frente a los movimientos populares del momento en Argentina, y a explicar la manera en que la supuesta crisis que la Iglesia atravesaba en el momento provenía del enfrentamiento de Perón con ella. Es importante resaltar acá la caracterización que hace Noé del “proletariado”, que viene a ser un término intercambiable, en el texto del artículo, por “pueblo peronista” (NOÉ, 1958, p. 7). Con estas aseveraciones, y la mención de la esperanza y la autoridad como aglutinadoras y movilizadoras legítimas de fuerzas sociales populares, Noé intenta acercar una posición política de izquierda como el socialismo, con el movimiento peronista y con la organización de la Iglesia.

Noé publicó este artículo en 1958, año en que Frondizi, del partido de la Unión Cívica Radical Independiente, ganó las elecciones presidenciales con el peronismo proscrito y sin posibilidades de participar

* Doctorando en Ciencias Humanas y Sociales. Universidad Nacional de Colombia – Medellín.

con candidato propio. De alguna forma, en un principio Frondizi respondió a las diferentes promesas hechas a diferentes sectores sociales que lo habían apoyado, pero esta necesidad de responder por los compromisos hechos antes de asumir el poder, terminó por llevarlo a una situación inmanejable. Ya para 1960 su gobierno había tenido que imponer el Plan Conintes, para reprimir militarmente la oposición del sector obrero, sin que esto significara un apoyo real de las Fuerzas Armadas a su gobierno. Además, el apoyo de los diferentes sectores intelectuales había desaparecido.

Política y plástica en dos obras

Veamos dos pinturas fechadas en 1960, dos años posteriores al artículo en *Acción Socialista*, y contemporáneas una exposición realizada en la galería Van Riel, una de las más importantes del momento: *La idiota* (Técnica mixta sobre tela) 190x100 cm., y *Júpiter tonante* (Técnica mixta sobre tela) 200x150 cm. En *La idiota* observamos una especie de anciana sentada en una silla, con una mirada y un rostro que insinúan inconciencia o sorpresa, y con algo entre las manos, que no sería equívoco catalogar como la figura religiosa de la cruz. En *Júpiter tonante* observamos una figura monstruosa, en una postura amenazante, levantando lo que podría ser un bastón o una espada, al parecer pisando unas calaveras, y con un extraño rostro humano de ojos cerrados encima de su hombro.

Para ambas pinturas se puede hacer una lectura que tematice tanto política como religión, y sus relaciones con lo “humano” y el “pueblo”, puesto que en ambas está implícita la relación de poder entre el creyente y la imagen del dios. Ambas pinturas también presentan sus respectivos temas de una manera terrible: la devoción privada se muestra a través de un ser humano idiotizado, mientras que la relación de la religión con el poder político cobra la forma de una deidad monstruosa y sangrienta. Si en su artículo Noé veía el poder institucional de la Iglesia como una forma de autoridad que podría brindarle una esperanza al pueblo, en *La idiota* esta devoción se muestra como fuente de incapacidad y agotamiento mental. Y si en el artículo el pintor presentaba el liderazgo político como pariente de la devoción religiosa, también dador de esperanza, en *Júpiter Tonante* se da una imagen salvaje y monstruosa de ese poder.

Se podría relacionar esta aparente contradicción pesimista respecto a las “esperanzas” que se nombraban en *Acción Socialista*, con la desilusión frente al papel de la Iglesia después de la Revolución Libertadora, pues se alejó de los intereses populares y apoyó sin ambages al gobierno militar, y también con la decepción causada por la presidencia de Frondizi. Si en el año de publicación del artículo en *Acción Socialista* se podría tener pensamientos alentadores respecto al futuro político del país, en 1960 era muy difícil mantener tal estado de ánimo, y este cambio de expectativas puede leerse en las diferencias entre lo que propone el artículo y lo que muestran las obras.

Sin embargo, hay otra lectura que no contradice, sino que complementa la que apunta a desvelar el pesimismo político de las dos telas. Se podría decir también, sobre la imagen religiosa que sostiene la idiota que, aunque no le sirve para fortalecer su situación mental e incluso puede llegar a profundizarla, también le da algún tipo de sosiego o descanso en su pesarosa situación. El dios romano que aparece en la otra obra es, al mismo tiempo, un monstruo sangriento y terrible, y aquel hijo de Saturno que es capaz de escapar de una muerte segura entre los molares de su padre, para fundar toda una dinastía celeste. Ambas obras muestran un aspecto terrible de la condición humana que, sin apartarse de su oscuridad y su horror, brindan un espacio de luminosidad u orden y, como veremos, es en esta ambigüedad en donde se puede encontrar una relación más directa entre la propuesta teórica sobre sus pinturas y sus posiciones políticas.

La “vitalidad” que supone un método informalista en pintura llega incluso a dejar de lado la construcción de formas o “abstracciones”, para dejar su énfasis en la mancha, la textura, y la gestualidad del “hecho pictórico”. Sin embargo, para Noé existe una especie de abstracción en su obra, en cuanto él entiende el término no tanto como una cuestión formal, sino en cuanto una intención de presentar realidades humanas que no son aparentes. En este sentido, lo humano “toma forma” a partir de la vitalidad indistinta e informe del “hecho pictórico”. Es, pues, una obra hasta cierto punto narrativa, en cuanto muestra el devenir de una forma desde su inexistencia hasta su casi concreción. Y digo casi, puesto que las formas quedan a medio camino entre su disolución en la mancha y su definición última.

La innovación plástica que representó la obra de Noé, con su implicación de pesimismo político y religioso que deja una posibilidad de redención, fue

aceptada de muy buena manera en el campo artístico argentino del momento, no sólo en cuanto renovaba la propuesta informalista, sino también porque, a pesar de insinuar algo terrible en los aspectos político y religioso de la sociedad humana, dejaba también entrever una salida o una justificación a tales oscuridades. Esta posibilidad facilitaba que las encubiertas alusiones a la realidad política del país en las obras permanecieran ocultas tras la innovación plástica.

Por otro lado, la obra de Noé hace una reflexión sobre la distancia entre el arte y la vida cotidiana, en tanto se pregunta, a través de imágenes que serán recepcionadas al interior de un campo artístico no religioso, por el uso de la imagen en el culto íntimo y en el público. Esto colocaría a las obras de Noé como reflexiones sobre un tema crucial para el campo artístico argentino de ese momento histórico: la pregunta por la vanguardia, puesto que la discusión sobre este concepto está atravesada por la pregunta sobre la relación entre el ámbito de la vida y el ámbito artístico. Según Peter Bürger, las vanguardias artísticas se plantean como una búsqueda de reinsertar al arte en la esfera vital, realizando un ataque a la “institución arte”. Para el ámbito argentino, la cuestión sobre la vanguardia nacional en los años 60 y su relación con la institucionalidad, ha sido discutida por Andrea Giunta, por Ana Longoni y Mariano Mestman, en sus obras sobre la época.

La Serie Federal

Realizada un año después de las obras atrás analizadas, una de las exposiciones más conocidas de Luis Felipe Noé en Argentina fue la que presentó en la galería Bonino¹ con la *Serie Federal* (1961). Esta serie se compone de 13 telas de corte neofigurativo, en donde se tratan temas relacionados directamente con un periodo convulsionado de la historia argentina: a comienzos del siglo XIX, una década después de la Revolución de mayo, los federales se oponían a los unitarios en relación a la preeminencia de la ciudad de Buenos Aires en el contexto nacional. Manuel Dorrego, gobernador federal de la provincia de Buenos Aires en 1828, es asesinado a manos del unitario Juan Lavalle, incidente que aprovecha Juan Manuel de

Rosas, que asume el poder como gobernador de esa provincia. Obras como *Imagen Agónica de Dorrego*, *¡Viva la Santa Federación!*, *Anarquía del año 20* y *Convocatoria a la barbarie*, entre otras, hacen parte de esta serie. Las obras hacen una constante referencia a eventos o personajes que de una manera u otra tienen que ver con una pugna por el poder. Todas estas obras se caracterizan por la preeminencia de tonos negros y rojos (el rojo era el color de los federales), aplicados de manera abundante por medio de salpicaduras, manchas, chorreaduras. En todas se encuentra una atmósfera pesada y violenta, densa, casi infernal (una de las obras es llamada *Invitación al infierno*).

Son telas de evidente tema histórico: el federalismo y las implicaciones políticas del mandato de Rosas. Noé, en el interés por ese periodo específico de la historia argentina, no se encontraba solo. De hecho, el llamado “revisiónismo histórico” fue una de las corrientes de pensamiento que surgieron con fuerza durante los años 60, y el tema predilecto de sus adalides, por no decir que el paradigma absoluto de su propuesta, era el rescate de la figura de Rosas en la historiografía nacional. Además, fue una corriente intelectual a la que prontamente el peronismo se adhirió, e incluso alzó como bandera (GOEBEL, 2005, p. 11). Para ese entonces, ya se podría decir lo que asevera Oscar Terán acerca del revisionismo: su crítica al “liberalismo” se había convertido en una especie de “sentido común” en un sector de la intelectualidad argentina (TERÁN, 1991, p. 63).

El discurso peronista después de 1955, junto con el del gobierno militar de la “Libertadora”, insistieron en resignificar el gobierno de Perón como una segunda versión del de Rosas. Y, siguiendo lo postulado por Terán sobre el “sentido común”, ya para 1961 nombrar el rosismo no era, pues, “hacer alusión” al peronismo, sino, más bien, referenciarlo directamente. Cabe mencionar acá, para resaltar el hecho de que en la obra de Noé se hacía una directa referencia al peronismo, que su padre, anti peronista consagrado, había sido editor de un libro llamado *El libro negro de la segunda tiranía* (1958) (AMIGO, 2007, 18), que hablaba críticamente sobre el mandato de Perón, siendo la primera tiranía la de Rosas. Noé, así, estaría más que familiarizado con las relaciones establecidas por el revisionismo entre Rosas y Perón, y continuaba, con la *Serie federal*, indagando en los movimientos de masas contemporáneos de su país, línea de pensamiento que ya se había expresado en el artículo de *Acción Socialista*.

1. Esta galería hace parte también, según Longoni y Mestman, del conjunto de espacios consagratorios del campo artístico del momento.

También habría que hacer notar que la reflexión sobre la relación del ámbito artístico con la sociedad también se hace presente en esta serie, en cuanto son imágenes que aluden directamente no sólo a la historia del país, sino también, en su veta revisionista, a la situación política más inmediata: el peronismo que, como “hecho maldito” del liberalismo (TERÁN, 1991, p. 63), y como sector mayoritario al que se le había negado la posibilidad de participación en elecciones con candidatos propios desde 1955, continuaba siendo un factor absolutamente determinante de los acontecimientos sociales y políticos del país.

Se hace necesario indagar en las posibles razones por las que Noé elige mencionar al peronismo a través de una mirada revisionista, y no de forma aún más directa (como por cierto lo hará un par de años después). Al trabajar sobre el rosismo como tema, Noé no sólo abarca la realidad contemporánea, sino que hace también una reflexión histórica. Estas dos características, más allá de ser obviedades que saltan a la vista, constituyen dos de los puntos que el pintor resalta, en una entrevista concedida para la revista *Hoy en la cultura*, como ineludibles para aquellos artistas interesados en crear una “expresión propia” de Latinoamérica.

El artista a través de su obra dialoga con el mundo circundante, así sea con cosas particulares o con la totalidad. El mundo circundante es parte de su propio yo y en su expresión naturalmente ha de reflejarse. Pero para el americano su mundo es más un quehacer que una realidad, por lo que tiene que extraer un orden dentro del caos de tradiciones y de corrientes para encontrar su personalidad.[...] Aunque sus fallas principales [las del muralismo] fueron un dogmatismo temático limitativo de la libertad de expresión, necesaria para el aporte de una voz nueva, y un descuido de los valores puramente plásticos, que son los que dan valor a la pintura como medio de expresión, no puedo dejar de reconocer el valor que han tenido sus maestros... (NOÉ, 1961, ¿s/p.?).

Noé, en esta entrevista, de alguna manera explicaba su propia propuesta plástica en la *Serie Federal*, en cuanto explicaba razones para asumir un tema que fuera una reflexión sobre el pasado y a la vez una indagación sobre el presente, como lo sería el rosismo.

Es destacable que Noé se identificaba con los presupuestos “internacionalistas” de los programas institucionales que habían surgido con la presidencia de

Fronidzi. Esta identificación entre la propuesta personal de Noé y el programa institucional “desarrollista” que venía dado desde el Estado para el campo artístico (GIUNTA, 2004, 104), no sólo se manifiesta en 1961 a través de la entrevista, sino también desde la misma *Serie Federal*: con características plásticas muy similares a las de las dos obras analizadas anteriormente (*La idiota* y *Júpiter tonante*), la *Serie Federal* también era parte de la renovación del informalismo. Había, pues, al igual que en las obras anteriores, una tensión fuerte entre el tema de las telas, y la manera en que se recibía en el campo artístico su propuesta plástica: las obras expresaban la tensión que existía entre el campo artístico bonaerense –optimista y con sueños de consagración mundial– y la situación política en crisis –con el partido político de los sectores mayoritarios y populares en proscripción, y un presidente manipulado por los intereses de las Fuerzas Armadas.

La manera en que esta tensión se articula – formalismo y tema, método y literalidad– es particular, y vale la pena detenerse un poco en ella. Más allá de que en el medio en que se expusieron estas telas era prácticamente imposible una lectura que fuera más allá de la aprobación formal y de una sorpresa por el tema, el hecho mismo de que Noé se atreviera a desafiar, a través de la mención del federalismo, el trasfondo político que articulaba el funcionamiento del campo artístico, constituía en sí mismo una novedad. En este sentido, Luís Camnitzer en su libro *Didáctica de la liberación* menciona a Noé como uno de los precursores del arte conceptual latinoamericano, precisamente por su interés en los temas históricos (CAMNITZER, 2008, p. 220).

Algunas características de la *Serie Federal* permiten hacer una relación con las reflexiones que hace Hal Foster en *El retorno de lo real*, sobre las neo vanguardias norteamericanas.² Una de las propuestas principales de este libro es la de entender éstas últimas como una especie de “acción diferida” de las vanguardias históricas. Este concepto de “acción diferida” tiene una raigambre psicoanalítica, como lo reconoce el mismo Foster, y se relaciona con el concepto de “trauma” (FORSTER, 2001). Foster

2. Ana Longoni y Mariano Mestman hacen una referencia a la posibilidad de utilizar las ideas de Foster para interpretar el desarrollo de las vanguardias argentinas en los 60, pero no se adentran en la discusión, pues la intención de su libro es otra, y además estiman que “La evaluación crítica respecto a los alcances de su ruptura [de la vanguardia] puede repensarse según los casos concretos” (LONGONI y MESTMAN, 2001, p. 54).

plantea que las neovanguardias, lejos de ser la versión institucionalizada y “dulcificada” de las vanguardias históricas, que es en buena medida la versión de Peter Bürger al respecto, son una forma de entenderlas, una forma de resignificar el trauma que aquellas significaron en el campo artístico a comienzos del S. XX. Y, en relación a esto, la *Serie Federal* tematiza lo que se podría entender como una “acción diferida” en el campo histórico: la resignificación del rosismo (el “trauma” en la historia oficial) a través del peronismo.

La consagración

En el mismo año de 1961, Noé realizó la exposición, junto con otros colegas, llamada *Otra figuración*, en la galería Peuser, que terminó ocupando un lugar destacado en la historia del arte argentino del S. XX, y marcó un hito en la trayectoria del artista. A partir de esta exposición se sucedieron premios, exposiciones, viajes, becas, en una forma acelerada de consagración artística que estaba diseñada para las necesidades del programa institucional “internacionalista”. En el texto de presentación, Noé insiste en su interés de representar el estado espiritual del hombre contemporáneo, recalando que busca la representación existencial, esto es, en relación con el mundo. También en este texto aparece una alusión al concepto de “caos”, pero aun sin desarrollarlo. Las obras allí presentadas compartían características de las obras anteriormente analizadas: método informalista, rescate de las sugerencias figurativas en el “hecho pictórico”. La *Otra figuración*, se convirtió en uno de los referentes de las primeras “vanguardias” de los años sesenta en Argentina.³

Para efectos de esta investigación, consideraremos como un mismo periodo creativo de Noé el que va

desde la primera exposición de *Otra figuración* hasta la publicación de *Antiestética*, en 1965. Esto porque las problemáticas que trabajó Noé en sus obras se mantienen más o menos constantes durante esos años, y porque es el periodo de consagración del artista, que tiene su momento cumbre, y al mismo tiempo el comienzo de su decaimiento, con *Antiestética*.⁴ Noé contó en ese periodo no sólo con la aceptación del campo artístico con el que había contado desde el comienzo de su carrera, sino que ahora se le sumaba el apoyo económico, desde instituciones tanto públicas como privadas: el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Torcuato di Tella.⁵ Ambas instituciones compartían el programa de la mentada “internacionalización”, y ambas tendrían, antes o después, la influencia del crítico y teórico de arte que sería la cabeza y columna del campo artístico del periodo: Jorge Romero Brest. El grupo del que hacía parte Noé expuso varias veces en distintas galerías durante esos años, durante 1962 hicieron juntos un viaje a París, en 1963 Noé y Rómulo Macció recibieron, respectivamente, el premio nacional y el internacional otorgados por el Di Tella, y Noé vivió un año en Nueva York (1965), con una beca que hacía parte del premio (volvería a vivir a esa ciudad en 1968, con dos becas Guggenheim que ganó consecutivamente). Son años que transcurrieron casi que frenéticamente, muy en sintonía con la necesidad de “avanzar” que se proponía en el campo artístico con el proyecto “internacionalista”.

Mientras el campo artístico continuaba con tal programa, en su aparente indiferencia, el panorama político del país seguía siendo tremendamente inestable. En 1962 el presidente Frondizi legalizó el peronismo para las elecciones de ese mismo año, y esto resultó

3. La discusión sobre el término “vanguardia” se vivió de manera soterrada en ese entonces, y aun hoy hay diferentes posturas al respecto. La mirada de Giunta sobre el asunto tiene explícitas relaciones con los postulados de Bürger, y por supuesto niega la posibilidad de nombrar como tal, en los términos del teórico, al arte de los años sesenta en la Argentina, por cuenta del notorio apoyo institucional que recibieron. Giunta, en su interpretación, asimila el uso del término que era hecho por los artistas mismos (que no quisieron renunciar al reto de crear un arte que se pudiera nombrar de esa forma): un arte con referencias al lenguaje internacional (abstracto), que se opusiera al gusto dominante de la burguesía local, que fuera claramente original o innovador, y que se “pensaba en términos nacionales” (GIUNTA, 2004, pp. 122-123). Giunta, en estas mismas páginas, explica que el hecho de que no se contara en el país con una vanguardia histórica cabalmente constituida, era una especie de incentivo para los artistas.

4. Longoni y Mestman plantean la posibilidad de considerar, por lo menos para fines meramente descriptivos, la existencia de dos ciclos creativos a lo largo de la década. En primera instancia, describe el primer ciclo, empezando en 1958 y terminando en 1964, como la adhesión a las corrientes informalistas y el surgimiento del grupo de la Otra Figuración, del que Noé hacía parte. El segundo, entre 1964 y 1970, abarca la irrupción de varias tendencias artísticas que, en términos de Longoni y Mestman, apuntaban a la desmaterialización de la obra, y que poco a poco fueron agudizando su interés en las relaciones entre arte y política. Para este trabajo, esta periodización resulta significativa, pues el quiebre entre vanguardias que los investigadores ubican en 1964, coincide prácticamente con la publicación de *Antiestética* y con un viraje notorio en la propuesta plástica de Noé.

5. Esta institución fue la más representativa del proyecto “internacionalista”. Para una historia de su constitución y desarrollo véase King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

en una victoria del movimiento popular. El presidente, temiendo una reacción violenta por parte de las Fuerzas Militares antiperonistas, declaró la anulación de la votación en las provincias donde habían ganado los peronistas, pero era tarde: ya las facciones militares habían decidido deponerlo del cargo (ROMERO, 1965, p. 75). Asumió entonces la presidencia José María Guido, en ese entonces presidente del congreso, y fue mantenido en el poder por los militares, en cuanto no consistió en una oposición o un problema para ellos. Sin embargo, dentro de las mismas Fuerzas Armadas también hubo discusiones y desacuerdos, al punto de que en más de una ocasión se estuvo al borde del enfrentamiento armado. Las dos facciones, azules y colorados, reñían respectivamente por lo que debía suceder a continuación: un llamamiento a nuevas elecciones, o la entrada de un gobierno militar. En esta especie de medición de fuerzas sin combate, salió como vencedora la facción legalista, y se prepararon elecciones presidenciales para 1963. Se pensó en admitir un frente común que albergara también candidatos peronistas, pero finalmente fueron vedados otra vez, y se concurrió a elección sin representantes de ese movimiento popular. Esto concluyó, como ya había sucedido en la elección de Frondizi, con una abrumadora mayoría de votos en blanco. Sin embargo las elecciones las ganó Arturo Illía, del partido Unión Cívica Radical del Pueblo (ROMERO, 1965, p. 76).

Durante 1962 el grupo *Otra figuración* hizo su viaje a París. Allí, Noé realizó una obra que significaría, en cuanto a recursos plásticos se trata, el comienzo de una experimentación inédita en su trayectoria. Se trata de *Mambo* (1962). En esta obra, Noé utiliza como parte de la composición un bastidor dado vuelta, incorporando la estructura oculta, que generalmente sostiene la tela, como recurso plástico dentro de la obra misma.

La obra está dividida en dos partes, la parte baja con el bastidor dado vuelta y el título de la obra escrito, la parte superior con una tela con manchas y pintura, y como “vaso comunicante” entre ambas, una figura antropomórfica que pareciera intentar salir o entrar de la obra. Al utilizar el bastidor dado vuelta, Noé no sólo incluye un elemento tridimensional a la estructura de la obra, sino que también abre la puerta, plásticamente hablando, para trabajar sobre la reflexividad del arte sobre sí mismo, y sobre lo que sostiene (y se oculta tras) las convencionalidades de la superficie pintada como objeto artístico. En este sentido, este nuevo recurso se

complementará con la reflexividad que Noé trabajaba en sus obras anteriores a través del tema (como en *La idiota* y *Júpiter Tonante*) y algunas de sus obras más importantes de este periodo resultarán de este cruce entre reflexividad temática y reflexividad plástica: las críticas veladas a la institucionalidad que aparecían en la *Serie federal* a través de la mención del rosismo-peronismo, se podrán ahora manifestar plásticamente utilizando este recurso.

Habría que detenerse para comentar un poco la coincidencia temporal, en 1962, entre la aparición de *Mambo* y el derrocamiento de Frondizi. Ya se ha dicho que el optimismo respecto a su gobierno duró más bien poco, y ya para su derrocamiento el apoyo a Frondizi escaseaba desde casi todos los sectores políticos. También se ha dicho que el proyecto “internacionalista” que se planteaba para las artes plásticas venía dado por el interés del gobierno de crear una imagen internacional para un país que esperaba tener un fuerte desarrollo económico en ese periodo. Noé hacía parte de los artistas que se destacaban dentro de ese proyecto institucional, en cuanto sus obras, formalmente hablando, se condecían con lo que se consideraba el “arte de avanzada” más conveniente, aun cuando con sus temas el artista hiciera críticas veladas a tal institucionalidad. No consideramos que sea coincidencia que precisamente en el año en que se da la crisis definitiva del gobierno de Frondizi, este artista encuentre una manera de encauzar plásticamente –formalmente– esas críticas que antes se basaban en la elección del tema. En el caso de Noé, no pasará casi ni un año antes de que el descubrimiento formal de *Mambo* se complemente con alusiones temáticas a las razones de la caída de Frondizi.

Al respecto resulta pertinente mencionar algunas ideas de Foster sobre la relación entre las convenciones artísticas y la institucionalidad que las respaldan. Foster asegura que una de las diferencias fundamentales entre la vanguardia histórica y la neo vanguardia, es su manera de hacer la crítica a la “institución arte” y a las convencionalidades que se establecen en su interior. “Obviamente, convención e institución no pueden separarse, pero no son idénticas. Por un lado, la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista)” (FOSTER, 2001, p. 19). Lo que me interesa resaltar de estas ideas, es la conexión que encuentra Foster

entre la crítica a las convenciones y la reflexión sobre la institucionalidad del arte. Siguiendo este argumento, no es difícil comprender que el descubrimiento formal de *Mambo*, que es en realidad un remezón en las convenciones de la pintura como objeto artístico, puede estar relacionado con un remezón semejante al interior de la institucionalidad que enmarca tales convenciones. Hay que destacar también que de nuevo se encuentran relaciones entre las características de la neo vanguardia según Foster y la obra de Noé. Aunque en las obras que hemos analizado hasta el momento aún no se encuentran críticas profundas a las convenciones formales (*Mambo* es el primer paso apenas), ni un manejo más directo de la crítica institucional a través del tema político, en las obras posteriores —que analizaremos en breve— estas dos vertientes se agudizan, permitiendo que estas críticas puedan definirse en los términos que usa Foster para la neovanguardia: “la neovanguardia aborda esta institución [la del arte] con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica)” (FOSTER, 2001, pp. 22-23).

Giunta y Terán dan cuenta del efecto que tuvo la caída de las expectativas frente al gobierno de Frondizi y su posterior derrocamiento en el campo del arte y sus instituciones. Dice Giunta que, “Aunque el golpe de estado que terminó con el gobierno de Frondizi significó un fuerte revés para los proyectos encarnados por el discurso modernizador” (2004, 199) la elección de Illía, con su cuestionable legitimidad, aun servía como fachada de legalidad y estabilidad institucional. Por su parte, la visión de Oscar Terán sobre el Instituto Di Tella, que viene a ser la institución más representativa de tal proyecto, es la siguiente:

De nada valdrían estas expectativas innovadoras aunque pretendidamente apolíticas [lo que Giunta llamará el proyecto de “internacionalización”] ante la encrucijada en la que el Instituto Di Tella quedará atrapado. Cuestionado por la derecha como disolvente de las buenas costumbres, desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que en efecto contenía y que figuraba la antítesis del modelo predominante de intelectual comprometido, ocluyendo así la comunicación entre vanguardia artística y política. (TERÁN, 1991, p. 86).

En su “apolitismo”, el instituto quedaba al margen de las expresiones políticas y sociales de izquierda, y al

tiempo era criticada por una derecha conservadora y un liberalismo que no había podido adecuarse a las nuevas circunstancias del posperonismo.

En 1963 llega a la presidencia Arturo Illía, continuando con una fachada de legalidad como sucedía con su predecesor Guido. Eran las fuerzas militares las que poseían realmente el poder, mientras la fuerza del movimiento peronista cada vez era más innegable. Los cambios que había experimentado el país desde la década larga del peronismo eran profundos, y la presidencia de Illía no lo desconocía. Así lo expresa Leslie Bethell: “La actitud de Frondizi primero y, más adelante, la de los militares del ejército «azul» pusieron de manifiesto este forzado reconocimiento del peronismo. El nuevo gobierno Illía, elegido gracias a la proscripción de los peronistas, también prometió que pronto los devolvería a la legalidad” (BETHEL, 2002, p. 97).

Durante ese año (1963) Noé produjo dos de las obras más representativas de su trabajo, y con una de ellas recibió el premio nacional que organizaba el Instituto Di Tella: *Introducción a la esperanza*. La otra es titulada *Incendio en el Jockey Club*.

Ambas son representaciones de movilizaciones populares peronistas, y en ambas, de diferente manera, aparece el juego plástico que había sido descubierto con *Mambo*. Además, ambas obras estaban en consonancia con lo que se producía en el momento en el campo artístico, en cuanto utilizan elementos plásticos innovadores.

Giunta hace una reflexión sobre el papel que juegan los elementos tradicionalmente extra artísticos en las búsquedas de los artistas de los sesenta. Enfatiza en la manera en que elementos provenientes de la “realidad” que antes se consideraban totalmente ajenos al mundo del arte, y también de una “cultura popular” considerada inferior a la cultura de las galerías y los artistas, empiezan a hacer parte de las búsquedas de estos artistas.

La vanguardia artística se renovaba a partir de la introducción de elementos de la cultura popular. La sintaxis de los objetos, la sorpresa, lo disparatado, la monstruosidad eran rasgos característicos del parque de diversiones. La diferencia es que ahora estos elementos ya no serían reincorporados al sistema, sino que sacudirían todos sus fundamentos hasta hacerlos desaparecer. Este quiebre del paradigma modernista va a permitir que una de las líneas

de experimentación de los sesenta desplace las reflexiones sobre el lenguaje por las reflexiones sobre la realidad (GIUNTA, 2004, 142).

Esta reflexión resulta pertinente a la hora de pensar las pinturas de Noé. Si bien ninguna de las dos obras incluye materiales ajenos al mundo del arte (aunque de alguna manera la parte de atrás de un bastidor es extra artística), ambas expresan una búsqueda plástica que contiene cuestiones ajenas a la autonomía artística, como la historia nacional, sin dejar de lado el interés por crear un arte renovador en términos técnicos y procedimentales, en cuanto los bastidores y marcos ya no son utilizados como estructura, sino como objetos al interior de la obra. Según Giunta, Noé permite también que la “realidad”, a través del tema político, ingrese a sus obras (2004, 156), como en las obras de sus contemporáneos. Esta “realidad”, en la interpretación que se da en esta investigación, ingresa también en ellas a través del trabajo con los bastidores, es decir, resaltando la calidad de objeto extra artístico que poseen los materiales con los que se construye el objeto convencionalmente llamado “obra de arte”.

Referências

- AMEIGEIRAS, Aldo Rubén. Catolicismo e identidad nacional en la Argentina. La construcción de la nación y el simbolismo mariano en ALMEIGEIRAS, Aldo (Ed.) *Símbolos, rituales religiosos e identidades nacionales*. Buenos Aires:CLACSO, 2014. Impreso.
- BETHELL, Leslie (Ed.) *Historia de América Latina. Tomo 15. El cono sur desde 1930*. España:Cambridge University Press, 2002. [1991]. Impreso.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo:Centro Cultural de España, 2008. Impreso.
- CASANEGRA, Mercedes. *Luis Felipe Noé: el color y las artes plásticas*. Buenos Aires:Alba, 1988. Impreso.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid:Akal, 2001. Impreso.
- GENTILE, Maria Elisa. Argentina y su política exterior frente al Bloque Oriental durante la Guerra Fría (1945-1990). *Documentos de trabajo*. n° 53. Buenos Aires:Centro de Estudios Internacionales para el desarrollo, 2011. Impreso.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires:Paidós, 2001. Impreso.
- GOEBEL, Michael. Redes e instituciones del revisionismo histórico argentino, 1955-1973. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Argentina:Universidad Nacional del Rosario, 2005. Impreso.
- LEE, Juan. *La coherencia y el caos: relaciones entre la obra pictórica y la obra escrita de Luis Felipe Noé*. Tesis de Maestría. Buenos Aires:Universidad Nacional de General San Martín, 2013. Impreso.
- . Antiestética y la función social del caos en los años sesenta: Luis Felipe Noé como escritor y pintor. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1), pp. 165-185, Bogotá, 2015. Consultado en <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.afsc>. el 31 de marzo de 2016.
- LONGONI, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia política y artística en el 68 aniversario*. Buenos Aires:Ed. El cielo por asalto, 2000. Impreso.
- MARCHESI, Mariana. “Redes de arte revolucionario. El polo cultural chileno-cubano, 1970-1973” en *Acontracorriente*, Vol. 8, n° 1, pp. 120-162, 2010. Impreso.
- MORGENFELD, Leandro: “El inicio de la Guerra Fría y el sistema interamericano. Argentina frente a EEUU en la Conferencia de Caracas, 1954” En *Revista Contemporánea*, n° 1, pp. 75-97, Uruguay, 2010. Consultado el 31 de marzo de 2016 en http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2012/05/06_Dossier04.pdf. Virtual.
- NOÉ, Luis Felipe. *Luis Felipe Noé: paintings*. Nueva York:Galería Bonino, 1966. Impreso.
- . Nuestras encuestas: la pintura en Latinoamérica; que nos dice Luis Felipe Noé. *Hoy en la Cultura*, pgs.14-15. Buenos Aires:Noviembre 1, 1965. Impreso.
- . Presentación de mi obra a un amigo, cat. exp. Buenos Aires:Van Riel, 1960. Impreso.
- . Socialismo e Iglesia. En *Acción socialista*, n° 16. Buenos Aires, 1958. Impreso.
- . Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años 50. *ICAA Documents Project Working Papers*, n° 1, septiembre. Houston:Museum of Fine Arts, 2007. Impreso.
- ROBERTO AMIGO. Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la Argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo Desaparecido. En *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, núm. 1 Mario Sartor (org.) *Esperimenti di Comunicazione*, pp. 184-227. Udine:Forum, 2005. Impreso.
- ROMERO, José Luis. *Breve Historia Argentina*. Buenos Aires:EUDEBA, 1965. Impreso.
- ROYO, Amelia. Rosas y Perón. Representaciones convergentes en el sistema literario argentino. *Thesaurus*. Tomo LIV, pp. 860-881. Argentina. 1999. Impreso.
- SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Argentina:Puntosur edit., 1991. Impreso.
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires:Punto sur editores, 1991. Impreso.

TEATROS DO PODER:

Shakespeare e o discurso da deslegitimação dos governos

Bruno Foschini Pajtak*

O repertório das peças de William Shakespeare, desde o início de sua carreira como dramaturgo no final do século XVI até a primeira década do século XVII, é incrivelmente variado. Desde tragédias (Hamlet, Macbeth, Romeu e Julieta, entre outras), comédias (Medida por Medida, Sonhos de uma Noite de Verão, Comédia dos Erros, Muito Barulho Por Nada), dramas históricos (Ricardo III, Henrique V), até peças que não se encaixam em nenhum dos gêneros anteriores (Tróilo e Cressida). Todavia, essa divisão de gêneros é, de certa maneira, também produto de seu próprio tempo, como nota o historiador Roger Chartier, a literatura era um conceito inexistente até então, portanto, ao atribuímos o caráter de literatura, tal como o conhecemos hoje e como ele foi concebido ao longo do século XIX até hoje, estaremos cometendo anacronismo com o que eram as obras e peças teatrais do século XVI e XVII. A divisão entre tais gêneros foi realizada para a publicação do tomo das obras completas de Shakespeare, em 1623, em versão in-fólio¹, mas os critérios utilizados são deveras questionáveis, começando da constatação de que obras como Júlio César, Coriolanus, Marco Antônio e Cleópatra, entre outras. São inspiradas e muito provavelmente escritas a partir de livros de história, os quais Shakespeare conseguiu obter em seu tempo. No entanto, as obras mencionadas foram agrupadas em “Tragédias”, isso sem falar nas versões in-quarto² que tinham na página-título, ou seja, a primeira página

do livro, nomes relacionados com o gênero histórico, tal como Rei Lear, que é intitulado em suas primeiras edições como “A Verdadeira Crônica Histórica da vida e morte de Rei Lear e suas três Filhas” (The True Chronicle Historie of the life and death of King Lear and his three Daughters), enquanto que obras que foram agrupadas no grupo de “Dramas Históricos” foram primeiramente intituladas como “Tragédias”, tal como Ricardo III: A Tragédia de Ricardo III. Contendo sua traiçoeira conspiração contra seu irmão Clarence: o lamentável assassinato de seus sobrinhos inocentes: sua usurpação tirânica: com o inteiro curso de sua vida detestável, e mais do que merecida morte. Como foi recentemente encenado pelo honrável direito de Lorde Chamberlaine aos seus servos. (The Tragedy of King Richard the third. Containing, His treacherous Plots against his brother Clarence: the pittiefull murther of his iunocent nephews: his tyrannical vsurpation: with the whole course of his detested life, and most deserued death. As it hath been lately Acted by the Right honourable the Lord Chamber-laine his seruants.) É, portanto, notável a divisão feita pelos idealizadores do fólio John Hemings e Henry Condell, apesar da mesma nos indicar a diferenciação pretendida entre obras relacionadas à História em geral e obras relacionadas à História da Inglaterra, mais explicitamente, à História dos Reis da Inglaterra. E, tal como declama Ricardo II em um dos mais brilhantes monólogos de Shakespeare, é pretendido iniciar essa discussão falando

* Mestre em História no curso de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bacharel e licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Tem experiência na área de História, História da Literatura e História do Teatro, com ênfase nas áreas de História Medieval e Moderna. E-mail: brunofpajtak@gmail.com

1. Fólio, do latim folium, é o formato de livro que resulta da dobragem de uma folha de papel em meio à uma folha maior, inteira: um bifólio.

2. In-Quarto é o formato de livro em que a folha impressa resulta em um caderno contendo quatro folhas ou oito páginas, relativamente menor, portanto, que a versão In-Fólio.

[...] em túmulos, epitáfios e vermes. Transformemos em papel a poeira, e sobre o seio da terra as nossas mágoas escrevamos com olhos inundados. [...] Pelo alto céu, no chão nos assentemos para contar histórias pesarosas sobre a morte de reis: como alguns foram depostos, outros mortos em combate, outros

atormentados pelo espectro dos que eles próprios destronado haviam, outros envenenados pela esposa, outros mortos no sono: assassinados todos!³

Tais obras foram escritas em um momento singular na história do Teatro Inglês, quando a temática deixou de representar peças relacionadas à vitória da moral sobre os vícios ou peças chamadas de Mistérios, por conter em seu repertório vidas de santos ou situações bíblicas, para apresentar peças criadas de origens diversas e muitas vezes mundanas, não mais dependendo da tradição religiosa para serem realizadas.

A mudança foi radical, não mais haveriam apenas “um grupo de seis a doze saltimbancos que carregavam figurinos e adereços numa carroça, obrigados pelas circunstâncias, como diria ironicamente um observador da época ‘a perambular de vilarejo em vilarejo em troca de queijo e manteiga.’” (GREENBLATT, 2011, p. 25) Apesar das companhias teatrais continuarem à realizar viagens ao interior para apresentação de suas peças, principalmente nas épocas em que a cidade de Londres era assolada pela peste,⁴ ou pelos tumultos provocados no subúrbio londrino, a grande atenção das mesmas passou à se localizar em apresentar suas peças regularmente em um local fixo em Londres ou em regiões próximas à cidade.

A mudança do local das apresentações é ponto chave para o início da grande revolução na cultura do Teatro na Inglaterra. No entanto, muito da antiga prática de representações em cima de *Pageants* manteve-se nesse novo espaço teatral londrino, como nota Barbara Heliodora,

Os pageantes tiveram influência decisiva sobre o espetáculo inglês, já que as condições nas quais eram

3. No original em inglês “Let’s talk of graves, of worms, and epitaphs; Make dust our paper, and with rainy eyes write sorrow on the bosom of the Earth. [...] For God’s sake, let us sit upon the ground, and tell sad stories of the death of kings:- how some have been deposed; some slain in war; some haunted by the ghosts they have deposed; some poisoned by their wives; some sleeping killed; all murdered” (Richard II, III, II)

4. Greenblatt utiliza o relato de um estrangeiro que visita Londres em 1584 que descreve um grotesco espetáculo de uma luta entre cães e ursos e que termina com “assim terminava a peça. “Assim terminava a peça”: pouca gente hoje daria o nome de teatro a esse espetáculo sangrento e vulgar, mas na Londres elisabetana o assédio de animais por cães e a encenação de peças estavam curiosamente interligados. Ambos suscitavam a ira das autoridades municipais, preocupadas com o trânsito congestionado, a vagabundagem, a desordem e a saúde pública – uma vez que as apresentações se faziam em locais como Southwark, fora da jurisdição do prefeito e do conselho municipal” (GREENBLATT, 2011, p. 183).

apresentados os pequenos dramas medievais determinaram um aspecto fundamental do teatro elisabetano, o da ausência de cenário, compensado pelo uso de elementos soltos para compor qualquer localização necessária [...]. A pobreza da carrocinha sobre rodas fazia o ator ter de compensar a falta de apoio visual, recorrendo a todo tipo de convenção que mais tarde beneficiária os elisabetanos. No notabilíssimo *The Sacrifice of Isaac*, encontrado no Brome MS [...] fica evidenciado que andar de um extremo ao outro da plataforma é o suficiente para mudar o local da ação, o que vai permitir a Shakespeare apresentar os dois acampamentos inimigos em V.III de Ricardo III, por exemplo (HELIODORA, 2005, p. 192).

Essa continuidade na maneira de se fazer teatro suscita à uma estrutura de sentimento, como diria Raymond Williams⁵, ou seja, algo que permeia o entendimento e a representação teatral entre atores e o público em geral. Também podemos nota-la na maneira em que o primeiro teatro londrino foi construído, seguindo os modelos de apresentação das companhia de teatro em hospedarias no interior da Inglaterra.

O fato é, que os *mysteries* provocavam em seus expectadores um sentimento de espanto e reverência que o teatro elisabetano soube, e muito, utilizar, Shakespeare acima de todos eles. Não houve, portanto, uma negação dessa herança cultural medieval, apesar dos anseios culturais da época terem sido modificados frente ao que José Garcez Ghirardi entende como um processo de ressignificação do que ele chama de *arcabouço simbólico*. Por *arcabouço simbólico* Ghirardi “pretende dizer o conjunto de crenças, práticas e instituições que estruturam o modo de dar sentido à experiência, quer individual, quer coletiva, de um determinado grupo em um dado momento histórico” (GHIRARDI, 2011, p. 32). Mais tarde, debatarei sobre alguns problemas referentes à esse campo de análise. Contudo, nesse momento, ela seja extremamente útil para explicitar o conjunto de mudanças no entendimento da sociedade e cultura da Inglaterra da época.

5. Estrutura de Sentimento é um termo cunhado por Raymond Williams na tentativa de descrever “a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições. [...] Williams o cunhou para resolver um problema analítico, ou seja, a prevalência de certas convenções cinematográficas em certos períodos, prevalência que não podia ser explicada pelos terminas das análises correntes” (CEVASCO, 2001, p. 151).

Esses novos anseios, como descrito acima, dão lugar à demanda de peças que explicitam questões extremamente mais elaboradas e complexas que os *mysteries* poderiam oferecer ao público,

As peças de repertório entre as décadas de 1560 e 1570 eram quase sempre “peças de moralidade” ou “interlúdios morais”, sermões seculares que pretendiam mostrar as terríveis consequências da desobediência, da ociosidade e da devassidão. Normalmente, um personagem – uma abstração antropomorfizada com o nome de Humanidade, ou Juventude – se afasta do caminho certo, como o Divertimento Honesto ou a Vida Virtuosa, e começa a dedicar seu tempo à Ignorância, ao Tudo-por-Dinheiro, ou ao Distúrbio” (GREENBLATT, 2011, p. 28).

As temáticas oferecidas desde o início das guildas de artistas até meados da adolescência de Shakespeare eram povoadas por esses temas que, de acordo com Stephen Greenblatt, seriam “incansavelmente didáticas e muitas vezes escritas de forma canhestra”, apesar desses problemas as apresentações dessas peças de moralidade angariavam grande pública tanto em Londres quanto nas cidades do interior inglês. Companhias de artistas profissionais iam às cidades do interior como Stratford-upon-Avon ou Gloucester e provocavam uma quebra da rotina diária em acontecimentos festivos que resultavam em uma forte impressão em seu público após a apresentação da peça,

Willis, o contemporâneo de Shakespeare, lembrou-se por toda a vida do que tinha visto em Gloucester: três mulheres sedutoras procuravam afastar o rei de seus sensatos e devotados conselheiros. “No fim ele foi deitado num berço sobre o palco, recorda Willis, onde as três moças cantando em coro uma doce canção, o embalaram, fazendo-o dormir, e ele pôs-se a roncar de novo. Os panos que o cobriam escondiam uma máscara que imitava um focinho de porco e foi posta sobre o seu rosto, presa a três correntinhas metálicas cujas pontas as mulheres seguravam. E aí começaram a cantar de novo e descobriam o rosto dele, permitindo que os espectadores vissem o quanto elas o haviam transformado” (GREENBLATT, 2011, p. 27).

As peças então utilizavam-se de simbolismos e atuações, limitadas à sua área de palco e aos utensílios possíveis à serem utilizados, para impressionar e chocar o seu público provocando questionamentos e reavaliação de atitudes consideradas imorais. Todavia

a temática teatral convivía paradoxalmente à sua prática em festivais, criando portanto uma “dualidade do mundo” pois tais festas, como nota Bakhtin,

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. [...] Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas do espetáculo teatral (BAKHTIN, 2013, p. 4).

Nota-se, portanto, que uma das principais características desse teatro do século XVI era viver em uma fronteira entre a arte e a vida, entre a vida regrada e a vida desregrada, ele elege e representa os tolos e os bufões para serem os reis. A festa popular é encarada como a inversão dos valores reais do cotidiano, o rei e o papa perdem seu poder pelo período do festival e outros vestem os seus mantos. Portanto, a representação da coroação de reis e rainhas em palcos populares e em festas de carnaval e a legitimação do seu poder, ao menos por um dia, era algo aceito pelo costume do tempo, pois,

O riso degrada e materializa. [...] O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. [...] E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2013, p. 4).

O caráter festivo da Idade Média e do Renascimento era, portanto, suportado pelas classes dominantes pelo aspecto de regeneração que ele trazia frente à ordem social. A ordem do mundo era virada de ponta cabeça por um período de tempo para, então, voltar ao normal com força renovada. De acordo com Bakhtin, é de igual importância que essas festas precediam períodos extensos de privação, como o carnaval precede a quaresma, por exemplo.

A caracterização e a degeneração de reis e rainhas no palco, como visto acima, era “uma tradição sancionada pelos séculos” de acordo com Jan Jott. A tragédia dos poderes estabelece uma estrutura de sentimentos em uma relação de amor pessoal e aliança política que permeia grande parte das obras de Shakespeare, como nota Raymond Williams ao analisar Hipólito e Fedra de Racine,

A inclusão de motivos políticos não é uma trama secundária da intriga, mas um elemento de uma nova forma de ação. O que, no drama grego, é uma cidade social e um mundo metafísico integrados é, no drama neoclássico (e também no drama convencional da Renascença inglesa), um mundo integrado dos títulos reais e aristocráticos e da sucessão, combinados com os impulsos do amor e da honra (WILLIAMS, 2014, p. 35).

Indo mais a fundo, Williams chega à conclusão de que o acréscimo de situações que deslocam a peça à um sentido moderno “de caráter e motivação individual”, estabelece uma estrutura de sentimento muito mais próxima à nossa época do que à época de Eurípides, poeta grego do século V a.C. Tal estrutura de sentimento, nos leva ao cerne desse artigo, possíveis caminhos para se trabalhar as peças de William Shakespeare (principalmente Ricardo II, sua principal obra sobre a deslegitimação do poder real) em um contexto do século XXI. Portanto, fica claro para todos os estudiosos de Shakespeare que o nosso interesse pelas obras escritas pelo autor inglês é suscitado pelas nossas questões quotidianas.

Não é verdade, por exemplo, que nosso tempo aprecie igualmente toda a produção shakespeariana. Parece que gostamos muito das tragédias (creio que isto não seja ao acaso), de um bom número de comédias e de algumas peças históricas em particular. Mas há um bocado de textos que recebem atenção relativamente menor. [...]. A explicação para esse interesse desigual não me parece estar essencialmente ligada à qualidade das obras” (GHIRARDI, 2011, p. 32).

Nosso interesse pelas obras de Shakespeare, de acordo com Ghirardi e Kott servem como termômetro para entendermos os próprios questionamentos e incertezas do século XXI. Espelhamos na arte nossas próprias relações pessoais e políticas e vemos nela o reflexo dos nossos próprios pensamentos, é portanto,

uma relação ambígua pois, obviamente, Shakespeare não era profeta ou cartomante para saber da situação social, política ou econômica do século XXI.

Trabalhar o teatro, como nota Rosângela Patriota, requer do historiador um esforço para pensar o objeto artístico como “fragmentos carregados de possibilidades históricas” que “tanto em Williams, quanto em Thompson, revela não só a legitimidade e a pertinência desses temas e objetos como também faz uma advertência: sua aproximação requer a utilização de ‘métodos e técnicas’” (PATRIOTA, 2008, p. 34).

Os caminhos que um pesquisador inclinado a pesquisar uma obra teatral, portanto, deve munir-se de todos os cuidados possíveis para sua pesquisa não perpassar por erros de interpretação, erros de crítica e, principalmente, pelo anacronismo. O caminho proposto por Ghirardi, pode ser, para o historiador, incrivelmente proveitoso. Aproximando-se bastante de uma história das Mentalidades, como a proposta por Jacques Le Goff e Philippe Ariès, tema de bastante polêmica entre os historiadores que, no entanto, permitiu a análise de objetos antes ignorados pela História, a partir dela Philippe Ariès e Michel Vovelle puderam estudar os sentimentos do homem frente à morte através da História.

Polêmico pois existem diversos historiadores que questionam alguns pretextos que fundamentam o estudo da História das Mentalidades,

A verdadeira polêmica que envolve a história das mentalidades é teórica e metodológica. Apenas para registrar alguns problemas pertinentes a este campo historiográfico que se consolida a partir da década de 1060, mencionaremos aqui as questões fundamentais que devem ser refletidas pelo historiador que ambiciona trilhar estes caminhos de investigação. Existirá efetivamente uma mentalidade coletiva? Será possível identificar uma base comum presente nos “modelos de pensar e de sentir” dos homens de determinada sociedade – algo que uma “César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês que cultivava as suas terras, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas?” (BARROS, 2013, p. 39).

Campo extremamente perigoso, pois, facilmente tende-se à reinterpretação de sentidos fora de seu contexto histórico e, mais perigoso ainda, a imputação de sentidos, termos e ideologias que não pertencem ao tempo em que a obra foi escrita, não pertencem à mentalidade da época, o anacronismo. O anacronismo

é colocado em qualquer curso formador de História como o pior e maior pecado que o historiador pode cometer, no entanto como nota José d'Assunção Barros, ao analisar o tempo passado o historiador está sempre utilizando termos, categorias e ideologias de seu próprio tempo, não há nenhum problema quanto a isso, pois os próprios métodos de análise que hoje podem ser utilizados dão à História a multiplicidade de interpretações e reinterpretações que ela possui. Portanto, utilizar por exemplo, materialismo cultural e conceitos como estrutura de sentimento para analisarmos uma obra de William Shakespeare é completamente válido, o que não é válido é imputar à obra de Shakespeare temas relacionados ao nosso próprio tempo, como por exemplo,

Em uma cena que se tornou clássica, os jardineiros do palácio são os que melhor definem as ‘pedaladas’ reais, comparando a Inglaterra a um jardim malcuidado, repleto de excessos e ervas daninhas, onde o rei perde sua coroa em razão do que hoje se chamaria de irresponsabilidade fiscal [...] (FRANCO, 2016, p. 105).

O que se coloca perante o autor e sua análise, no exemplo supracitado, são terminologias que na época de Shakespeare, simplesmente não existiam. Irresponsabilidade fiscal é algo que quase todo governante absolutista cometeu, visto que, grande parte da manutenção do seu poder vinha de caríssimas guerras e luxuosas festas e palácios, além de, é claro, os gastos com companhias teatrais como a de Shakespeare. Assumir que Shakespeare associava irresponsabilidade fiscal com a deslegitimação de Ricardo II é imputar ideias referentes à transparência governamental de nosso próprio tempo, à uma oca onde os imensos gastos públicos com guerras, festas e luxo eram exigidos de governantes para manter o próprio trono frente às tensões e disputas de poder entre os nobres e a coroa.

Uma das grandes problemáticas que se coloca ao historiador que deseja trabalhar com o teatro, é a maneira com a qual deve-se utilizar a documentação disponível. Antes de mais nada é necessário ao pesquisador perceber que ele “difícilmente será o primeiro leitor do documento selecionado” (PATRIOTA, 2008, p.35), o próprio texto foi selecionado frente às múltiplas versões existentes anteriores, abre-se um leque, a partir de tal constatação, para múltiplas análises do próprio documento. Ricardo II, por exemplo, possui uma variação interessante de obras, visto que algumas de

suas cenas foram censuradas nas publicações que ocorreram durante o governo de Elizabeth, além de existirem, pelo menos, cinco edições diferentes da mesma peça. A primeira delas é colocada, por especialistas nas obras Shakespearianas, como escrita por Shakespeare em 1595 e publicada em uma versão in-quarto (Q1) em 1597 e vendeu tão rapidamente que mais duas edições foram publicadas nos anos seguintes. No entanto, a cena da deposição do rei fora evidentemente marcada para censura, a cena apareceria novamente na quarta versão in-quarto (Q4) que foi impressa com uma versão pouco confiável da deposição pois, provavelmente, seria derivada da memorização de uma das performances em cena do que do texto em si. A polêmica cena que acontece no quarto ato da peça foi “considerada muito perigosa para ser impressa em 1597, mas o episódio foi, no entanto, apresentado no palco desde o seu início em 1595”⁶ (FORKER, 2016, p.165). Recuperar a historicidade da obra é um caminho completamente válido, pela análise da história por trás da publicação ou publicações de uma mesma obra, as querelas envolvendo novas publicações e disputas entre os livreiros da época de Shakespeare também fornecem um caminho viável. Em todo o caso, o historiador que se incline em trabalhar com a análise da obra teatral pode e deve utilizar-se também do “material crítico” que “muitas vezes foi feito sem que lhe considerasse a dimensão histórica” (PATRIOTA, 2008, p. 39). Segundo Sábato Magaldi,

[...] é muito difícil separarmos aquilo que é um valor circunstancial daquilo que é um valor permanente, que nem existe muito. Nós temos que convir, quando examinamos o teatro grego, que o câmbio dos trágicos gregos variou muito com a época. [...] Essa mudança de valores é inerente às necessidades de cada geração, e nós temos que entender que, assim como os valores são passíveis de discussão a cada geração, os valores críticos se modificam. Uma obra não existe isolada. Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela (MAGALDI, 1997, p. 83, 84).

É necessário, portanto, um pesquisador utilizar-se de todo conhecimento referente ao autor e à sua obra para, enfim, poder dar cabo à sua análise técnica e metodológica do seu conteúdo.

6. A tradução é minha, no original “It seems probable that the ‘woeful pageant’ (4.1.321) of Richard’s dethronement was considered too dangerous to print in 1597 but that the episode was nevertheless performed onstage from its inception in 1595.

Todavia, antes da própria análise do conteúdo e do contexto histórico é preciso analisar o espaço das representações. O teatro como local, como símbolo da própria cidade, a representação do teatro em um ambiente citadino. O teatro onde a companhia de Shakespeare realizava suas apresentações, The Globe, localizava-se em uma área suburbana de Londres, Southwark, abaixo do Rio Tâmis, passando pela ponte de Londres. A localização do teatro em uma região mais conhecida pelas lutas de ursos e prostíbulos já nos dá uma clara ideia do que os espetáculos teatrais recorrentes nas cidades representavam para os governantes londrinos. De fato, alguns espetáculos acabaram em pancadaria e morte. Os atores e autores não ficavam atrás nesses atos de violência, autores proeminentes como Christopher Marlowe, Thomas Nashe e Robert Green tiveram suas vidas encurtadas por doenças venéreas, a peste e até mesmo brigas de bar.

O artigo de Gustavo Franco, citado acima, acaba por deixar de utilizar alguns cuidados básicos quanto à análise do texto shakespeariano. Ao tentar analisar a peça Ricardo II e legitimar o impeachment de Dilma Rousseff por meio da leitura e análise da mesma, o professor acaba incorrendo em uma análise infeliz, incorreta e anacrônica. O professor Franco pretende, por meio do artigo “O Impeachment: Ricardo II e Dilma Rousseff” nos oferecer “um retrato inacreditavelmente fiel de nossa crise e da ruína da presidência de Dilma Rousseff, acredite se quiser” (FRANCO, 2016, p. 103).

Primeiramente, devemos notar a rasa análise que o professor dá ao contexto histórico e, principalmente, político. Descrevendo-a como uma “época difícil, face às tensões em torno da rainha Elizabeth I, sempre muito questionada e às voltas com conspirações. O regime era absolutista, e seu fundamento era o Direito Divino, sob o qual não cabia nenhum questionamento sobre as ações do rei, ainda que manifestamente idiotas ou mesmo quando violavam a lei” (FRANCO, 2016, p. 103). Notavelmente existem nesse trecho algumas declarações lamentavelmente infelizes como, por exemplo, o direito do rei depender do Direito Divino e suas ações, mesmo que tolas, não poderem nunca ser condenadas. Pois, por mais que o rei possua, como nota Ernst Kantorowicz, dois corpos: um corpo político e um corpo natural, a própria situação da realeza inglesa sempre se fiou na tênue linha entre a estabilidade e a insegurança frente ao caráter exclusivo de seus monarcas. Desde a Alta Idade Média o rei em Wessex (antigo reino que unificou todo o resto da Inglaterra) era escolhido por

um conselho de nobres. Portanto, a legitimidade do rei inglês, muito antes dos Tudor, dependia da sua própria habilidade em favorecer os interesses de uma elite nobre, não prejudicando os interesses da Igreja (vale lembrar que após Henrique VIII não havia mais tais interesses) e ter a sorte de seu governo não sofrer com nenhuma intempérie (guerras, secas, chuvas em excesso, problemas no comércio, entre outras). O rei inglês, diferentemente dos aspectos dos monarcas franceses ou espanhóis, era obrigado, em teoria, à respeitar o texto da Carta Magna. Obviamente que, se os interesses rei em questão fossem aliados à uma capacidade de negociar com a tensões vigentes no reino o texto passava a significar bem menos.

Ao continuar seu artigo, o professor Franco escreve que Ricardo II “foi censurada durante o reinado de Elizabeth I” pois tal cena, de acordo com o autor, era impossível de se autorizar. A afirmação não condiz com a realidade acerca da própria historicidade da peça, que contou (como precisado acima) com a cena do destronamento desde 1595, a censura só veio à acontecer frente à publicação escrita da peça. Erro histórico que poderia ter sido evitado facilmente, com a leitura devida dos textos escritos sobre a representação e as edições da obra.

Outro grande cuidado que pesquisadores que trabalham com teatro devem ter, é, acima de tudo, trabalhar com o problema das traduções. O inglês renascentista shakespeariano possui grandes diferenciações da língua que hoje conhecemos como o inglês moderno o que torna a leitura das obras de Shakespeare no seu original muito mais complicada. “O inglês dos séculos XVI e XVII, com seus *thy*, *anon* e *sirrah*⁷, não é hoje evidente nem mesmo para os nativos da língua inglesa, que precisam de uma infinidade de notas e explicações para entender bem o texto” (GHIRARDI, 2011, p. 32). Na língua portuguesa possuímos, é claro, diversas e variadas traduções que nos deixam mais próximas da obra do bardo inglês. O grande problema é utilizá-las para justificar uma associação pré-definida, pois como toda boa tradução, as que são para nós disponibilizadas em português são traduzidas inclusive para fazerem sentidos à nossa experiência e conhecimento. Portanto, seria um problema utilizar uma tradução do bardo para comprovar uma ideia anacrônica, como já dito acima. Problema que não é evitado pelo professor

7. Respectivamente, teu, vosso; logo, usados geralmente para tratar de criados e inferiores.

Franco, que como citado acima, não apenas imputou em Shakespeare termos como irresponsabilidade fiscal e “pedaladas” como também utilizou uma das traduções de Ricardo II para se referir à uma das famosas cenas da obra, a cena dos jardineiros conversando sobre a deposição do rei, essa feita por Bárbara Heliodora,

JARDINEIRO: (...) Bolinbroke/ Prendeu o rei esbanjador. Que pena/ Que ele não cuidasse da sua terra/ Como nós do jardim! Nós, quando é hora, / Podamos bem as árvores frutíferas, / Pra que não exagerem seiva e sangue/ E por ricas demais resultem mal. / Se ele o fizesse aos grandes e aos que crescem, / Talvez vivesse para dar e ele provar/ Os frutos do dever. Galhos inúteis/ Cortando, pra que os férteis sobrevivam. / Fazendo assim, inda usava a coroa/ Que perdeu por gastá-la à toa (HELIODORA, 2015, p. 160, 161).

De fato, a tradução e a interpretação desses versos seriam claros para alguém que vive em uma sociedade capitalista do século XXI, notavelmente nesses versos o rei gastou mais do que podia e não cuidou do seu reino, cortando os galhos inúteis que seriam os seus bajuladores e maus conselheiros. Logo, vê-se que essa tradução corresponde aos nossos ideais de bom e mau governo e como eles se dão, no entanto, vejamos o mesmo trecho da obra no seu original, utilizando para tanto o primeiro in-quarto de 1595 que foi, provavelmente, vendido para o livreiro que publicou Ricardo II por próprios membros da The Lord Chamberlain's Men (companhia em que Shakespeare atuava e escrevia peças),

GARDENER: (...) And Bolingbrooke. / Hath seized the wasteful King. O, what pity is it/ That he had not so trimmed and dressed his land/ As we this Garden! We at time of year/ Do wound the bark, the skin of our fruit trees, / Lest, being over-proud in sap and blood, / With too much riches it confound itself. / Had he done so to great and growing men, / They might have live to bear and he to taste/ Their fruits of duty. Superfluous branches/ We lop away that bearing boughs may live. / Had he done so, himself had borne the crown,/ Which waste of idle hours hath quite thrown down (SHAKESPEARE, 2016, III.IV, p. 367).

Traduzindo de uma maneira à não respeitar a poesia e os recursos necessários à interpretação, tal trecho ficaria “E Bolingbrooke, apoderou-se do Rei extravagante. Oh, que pena que é, que ele não tenha aparado e vestido essa terra, como nós esse jardim! Nós que em

tempos no ano, ferimos a casca da árvore, a pele das nossas árvores frutíferas, para que não, sendo o excesso de orgulho na seiva e no sangue, com muitas riquezas se confunda. Tivesse ele feito isso à grandes e crescentes homens, teriam eles vivido para suportar e ele para provar os frutos do seu dever. Galhos superficiais nós cortamos fora para que os ramos comportados possam viver. Tivesse ele feito isso, ele mesmo teria segurado a coroa, que o desperdício de horas ociosas derrubou”. Ora, esse mesmo trecho nos traz uma ideia completamente diferente sobre os grandes pecados de Ricardo II. Temos aqui que ele gastou dinheiro incorretamente, no entanto, o rei não mais “teria a coroa, que perdeu por gastá-la à toa”, o principal pecado do rei é o favorecimento de bajuladores que crescem ao redor do mesmo, impedindo a “árvore real” de dar bons frutos e o desperdício de tempo do rei com tais bajuladores.

A pesquisa da obra teatral não deve ser tratada de maneira leviana, a historicidade por trás da obra e todos os textos que foram escritos acerca da mesma devem ser levados em consideração. O estudo da historicidade do livro, o livro como fonte, a passagem da representação para leitura deve ser encarada seriamente, para assim poderem ser feitas conclusões reais e significativas a partir da obra de arte. O historiador Roger Chartier indica que

Deve-se então historicizar a definição e a taxonomia dos gêneros, das práticas de leitura, das modalidades de circulação e dos diferentes públicos visados pelos textos, tais como ele nos foram legados pela ‘instituição literária’ (CHARTIER, 2002, p. 14).

Para tanto a obra de arte precisa ser encarada tanto como monumento como acontecimento, pois “têm a ver com as normas estéticas (imitação, invenção, inspiração), com os modos de transmissão do texto (recitação, leitura em voz alta, declamação solitária), com a natureza do destinatário (o público em geral, os eruditos, o príncipe ou, finalmente, o próprio poeta) e com as relações entre as palavras e as coisas (que são da ordem da representação, da ilusão e do mistério)” (CHARTIER, 2002, p. 18). Para a análise concreta do sentido da obra precisamos, portanto, interpretar os sinais culturais relacionadas a apresentação ou representação teatral de seu próprio tempo, como notam Williams e Chartier, ao analisarem o teatro grego. Williams ao analisar o surgimento dos personagens e do diálogo nas peças gregas nota que,

[...]é evidente no teatro clássico grego [...] a aparição desse elemento em relações controladas com outros elementos formais, e o surgimento de sua modalidade peculiar – fala composta e ensaiada – em relações controladas com outras modalidades. O momento desse surgimento é, pois, sociologicamente preciso. Foi a interação, e apenas sob esse aspecto a transformação, de uma forma tradicional (o canto coral) com novos elementos formais que, em sua nova ênfase, incorporava relações sociais diferentes (WILLIAMS, 1992, p. 150).

Para Williams, portanto, a incorporação de inovações nas práticas da apresentação teatral depende de mudanças sócio culturais difusas, apenas a partir da aceitação e, conseqüentemente, da prática de tais inovações que a forma cultural muda, apesar de que a inovação na forma do diálogo ser “um caso notável de uma forma específica extremamente condicionada, de um tipo profundo que se tornou, por assim dizer, propriedade cultural bastante geral” (WILLIAMS, 1992, p.149), ou seja, a forma do diálogo é um caso notável referente à todas as sociedades em todos os locais, não apenas à uma sociedade em um único lugar. Chartier, naturalmente, difere de Williams quanto ao seu objeto de estudo, sem, no entanto, chegar em conclusões aparentemente discrepantes do teórico inglês, para o historiador francês, o canto “inspirado pelas Musas tornou-se um gênero com suas próprias regras e cuja produção pôde, desde então, ser classificada e avaliada (CHARTIER, 2002, p. 20). Pois, para o historiador a inovação do diálogo dá-se pelas mudanças de regras que permitiria a busca pela excelência literária. Antes o sentido do texto

[...] dependia inteiramente de sua eficiência ritual; ele não podia ser isolado das circunstâncias em que o poema era cantado, pois, ao invocar os deuses ele os fazia participar do banquete. O texto da ode, de uma singularidade irredutível, não podia ser posto por escrito, nem repetido. Ele era um momento de arrebatamento, era mistério, evento (CHARTIER, 2002, p. 20).

A ode perde sua eficiência ritualística pois não mais é desejado buscar a comunhão com os Deuses e, sim, buscar no texto a perfeição imaginada. O que seria isso se não uma mudança nas práticas culturais da sociedade grega?

O diálogo teatral também sofre com as inovações sócio culturais ao longo dos séculos, no teatro

Shakespeariano, por exemplo, são introduzidas novas forma de relação entre prática social e representação teatral, a

[...] mais notável sobre a forma mais antiga – a forma central mais importante do Renascimento inglês – era a integração dramática que ela fazia daquilo que, depois, seria separado como questões ‘pública’ e ‘privada’. A crise do Hamlet ou do Rei Lear é uma crise simultânea do colapso público e privado, não só tematicamente, mas em nível formal profundo na linguagem. Nas cenas ‘loucas’ do Hamlet e, de maneira mais notável nas cenas de tempestade do Rei Lear, isso atinge através das ações e questões gerais, àquilo que é, ao mesmo tempo, a virtual dissolução da comunicação, significados convencionais, seqüências, e conexões radicalmente perturbadas e até mesmo sob ruptura sob pressões enormes – e ainda, de maneira admirável, a expansão da linguagem dramática para representar até mesmo esse processo: a crise total ainda representada, formada (WILLIAMS, 1992, p. 156).

Em Ricardo II a crise entre o público e privado é notadamente a crise entre a morte do corpo político do rei e a sobrevivência de seu corpo físico. É portanto, uma das cenas de maior impacto na peça, o discurso sobre epitáfios, túmulos e vermes e a procissão de reis que foram assassinados frente ao desejo de poder. Ricardo II não perde sua capacidade de raciocinar, apenas passa a encarnar a degradação da sua própria condição dissolvendo-se e representando “muitas pessoas” (SHAKESPEARE, 2016, V.V, p. 463) como nota Kantorowicz, o rei dissocia-se de sua personagem e de seu corpo político para representar em três momentos-chaves da peça, três personagens distintos, o rei, o bobo e Deus.

Esses três protótipos da “geminção” continuamente se interceptam, sobrepõem e contrapõem. No entanto, pode-se sentir que o “Rei” domina na cena da costa de Gales (m. ii), o “Bobo”, no Castelo de Flint (111. iii) e “Deus”, na cena de Westminster (rv. i), tendo o tormento do Homem como perpétuo companheiro e antítese em todos os cenários. Além disso, em cada uma dessas três cenas, encontra-se a mesma queda em cascata: da realeza divina para o “Nome” da realeza, e do nome para a miséria humana posta a nu (KANTOROWICZ, 1998, p. 35).

É, portanto, chave para Shakespeare elaborar a quebra de paradigmas do rei como uma quebra entre o

real e o imaginário, entre sua quase morte e quase vida, entre sua sanidade e sua loucura. Ironicamente, é a partir do início da lenta degradação da personagem que Ricardo II passa à adquirir mais vida e mais simpatia do público. Não para o professor Franco, que encara a dificuldade na fala e na elaboração de ideias de Ricardo II falhas imputáveis à Dilma Rousseff,

Em segundo lugar, há uma impressionante sucessão de pequenos ridículos, imaturidades e hesitações do rei, revelando um temperamento muito difícil, não explosivo e com dificuldades com o idioma, como Dilma, mas evasivo, ausente, lírico, excessivamente autorreferenciado (FRANCO, 2016, p. 106).

Ao fim de seu artigo, o professor Franco acaba por reinterpretar todo o contexto da peça Ricardo II, ao sentenciar que “Bolingbrooke apenas insiste que lhe sejam devolvidas as terras confiscadas, o que Ricardo interpreta, a analogia é inescapável, como ‘golpe” (FRANCO, 2016, 107). Tal reinterpretação da obra é relativamente inovadora, pois o rei permite à Bolingbrooke o retorno de suas terras em sua cena que Kantorowicz o interpreta como o “bobo”, todavia, Ricardo II é forçado à ler uma lista de seus próprios crimes e abdicar da coroa frente ao agora, Rei Henrique IV. A reinterpretação dos fatos claros da obra de Shakespeare para alinhar-se à conclusões previamente formuladas sobre preceitos ideológicos, obviamente, deveria ser evitada, para que o próprio resultado da pesquisa e análise, não apenas histórica, mas qualquer que seja, não seja deturpada em mesquinhas. Afinal, o próprio Shakespeare em uma de suas peças posteriores A Vida de Henrique V (história do filho de Bolingbrooke) insere esse esclarecedor monólogo, ao preparar-se para a batalha de Azincourt e temeroso pela derrota o rei Henrique V declama,

Oh! Hoje não, Senhor! / Do crime de meu pai, por ter do cetro / se apossado. Inumei de novo o corpo / de Ricardo, deitando em cima dele / mais lágrimas contritas do que as gotas / de sangue que a violência fez correr (SHAKESPEARE, 2008, IV.I, p. 248).

Para finalizar, não podemos supor, com essa rasa análise do artigo do professor Franco e da peça de Shakespeare que, dessa maneira, criamos uma metodologia ou um caminho à se seguir. Outros pesquisadores, mais capacitados, já o tentaram fazer, cabe à nós adequar as descobertas já feitas com novas maneiras de

analisar o tomo Shakespeariano, para assim começar a estabelecer novas possibilidades teóricas e metodológicas. No entanto, não podemos nos relegar à análise parcial ou politicamente desviada de uma obra, tentando justificar ou até mesmo estabelecer paralelos entre o passado e o futuro por esse tipo de visão deturpada. A análise que se apoia em resultados pré-definidos é uma análise míope e sem validade acadêmica. Afinal, um dos maiores prazeres de se trabalhar com Shakespeare é a novidade de encontrar, em uma peça tantas vezes relidas, novos significados, novas imagens e, principalmente, novas perspectivas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo:Hucitec, 2013.
- BARROS, José d’Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Petrópolis, RJ:Vozes, 2013.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro:Zahar, 2008.
- CEVASCO, Maria Elisa, *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo:Paz e Terra, 2001.
- CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- FRANCO, Gustavo H. B. *O Impeachment: Ricardo II e Dilma Rousseff in O Mundo é um Palco: Shakespeare 400 anos*. Rio de Janeiro:Edições Janeiro, 2016.
- GHIRARDI, José Garcez. *O Mundo Fora de Prumo: Transformação social e teoria política em Shakespeare*. São Paulo:Almedina, 2011.
- GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. São Paulo:Companhia das Letras, 2011.
- HELIODORA, Barbara. *O Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro:Agir, 2005.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval; tradução Cid Knipel Moreira*. São Paulo:Companhia das Letras, 1998.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo:Cosac Naify, 2003.
- PARANHOS, Kátia (org). *História, Teatro e Política*. São Paulo:Boitempo, 2012.
- PATRIOTA, Rosângela. *O Teatro e o Historiador in A História Invade a Cena*. São Paulo:Hucitec, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte:Autêntica, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare: King Richard II*. London:Bloomsbury, 2016.
- . *A Vida do Rei Henrique V in Teatro Completo: Dramas Históricos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro:Agir, 2008.

- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- . *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- . *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- . *A Produção Social da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA

Breno Ampáro*

Os caminhos percorridos anteriores à pesquisa são episódios de ricas vivências. Ocultá-los durante a objetivação do trabalho nada mais seria do que negar a própria vida do pesquisador, forjada na lida cotidiana, imerso a um emaranhado de questões que se ascendem no dia-a-dia. A investigação sobre as questões entre nacionalismos e música – a princípio uma curiosidade sem fins acadêmicos – acabam por assumir uma envergadura densa. Na busca por referências musicais e literárias sobre o assunto, defrontei-me com um vasto material para fins investigativos. Gêneros com a determinada temática eram contemplados entre jornais, livros e revistas, além de uma rica produção musical. Nessa investida, tomei conhecimento de uma preciosidade musical de Heitor Villa-Lobos,¹ uma série de pequenas peças compostas para piano, denominadas *Cirandas*.² A principal característica dessas cirandas é a riqueza do material musical, no qual se percebe que a fonte inspiradora para o compositor se fundamentou em melodias populares. Procurando por mais informações bibliográficas acerca da obra concebida, descobri por meio de uma reportagem jornalística intitulada “*Mário*

de Andrade, o parteiro das ‘Cirandas’ de Villa-Lobos”³ que o compositor aparentemente não havia trabalhado sozinho em determinado empreendimento musical.

A figura de Mário de Andrade é recorrente sob a égide da temática do nacionalismo musical. Logo, constatei que a participação do musicólogo na obra de Villa-Lobos era para além de meras correspondências, posto que, nas palavras de Mário de Andrade, “As ‘Cirandas’ e em consequência as ‘Cirandinhas’, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim”.⁴ A justificativa para tal se apresenta na carta endereçada à Oneyda Alvarenga, quando Mário de Andrade afirma:

Fui eu observando certa renitência no Vila em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele e outras coisa assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Vila, me dizendo encantado com as obras de Allende, um chileno que eu fingi descobrir no momento, observava as peças em forma A-B, uma aproveitando um tema popular, outra de criação livre, quando muito se servindo de constâncias folclóricas, coisas assim, e está claro fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Vila sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esper-teza maior foi, em seguida, fingindo uma amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse umas peças de meia-força pros meus alunos de piano. Como sempre: nenhuma resposta, o Vila só escreve carta precisando da gente. Mas poucos meses depois vim no Rio, não me lembro mais onde, era uma festa, havia muita gente, creio que intervalo de concerto, me encontro com Vila numa roda. E ele imediatamente: “Olhe, vá

* Mestrando do programa de História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. Email:

1. A ocasião fora induzida após a leitura de um trecho do livro “*Com Villa-Lobos*”. Durante o relato sobre sua experiência com Villa-Lobos, o compositor Willy Corrêa de Oliveira afirma que havia ficado fascinado com a “escuta das Cirandas de Villa-Lobos, esplendidamente tocadas por Sonia Rubinsky(…)” que a audição realizada por meio do “rádio do carro no programa do Tinetti, como de costume, e uma após a outra as *Cirandas*, como cascas de cebola iam me envolvendo em camadas de aura, acrisolando-me, e a exaltação a uma demasia(que, extasiado, acostei o carro, desliguei o motor, e deixei que minha alma desse voltas)”. OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, pp. 41 e 42.

2. A série *Cirandas* contém 16 pequenas peças musicais. Foi composta em 1926 por Heitor Villa-Lobos.

3. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>>

4. ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 282.

Sobre a relação entre Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos consultar TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

la em casa! tenho umas coisas pra você. Bem! não é nada daquilo que você me pediu!”. E sorriu com um arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as “Cirandas”. E era exatamente o que eu pedira, e que tivera a intenção de provocar no Vila, embora estivesse longe de imaginar “Cirandas” (ANDRADE, 1983, pp. 282 e 283).⁵

Dessa maneira, a citada contribuição de Mário de Andrade nos relevou não apenas um aspecto importante para o empreendimento aqui proposto, mas também o musicólogo como o ponto nodal para, por meio da análise de sua obra literária musical, tentar compreender o que se urde enquanto uma perspectiva concreta das questões históricas e culturais no Brasil.

Nesse trajeto, propus algumas suposições acerca da figura de Mário de Andrade e de sua importância para uma análise histórica, pela sua contribuição enquanto musicólogo. No entanto, as suposições só poderiam ser verificadas na verticalização sobre a conjuntura histórica e social na qual o sujeito está imerso, traçando possíveis caminhos por meio da análise de sua obra e realizando as mediações necessárias para que as suposições fossem ou não confirmadas como bases concretas. Esse caminho foi possível em função de projetar na presente pesquisa a percepção de que

A atitude primordial e imediata do homem, em face da realidade (...) é a de um ser que age objetiva e praticamente, de um indivíduo histórico que exerce a sua atividade prática no trato com a natureza e com os outros homens, tendo em vista a consecução dos próprios fins e interesses, dentro de um determinado conjunto de relações sociais (KOSIK, 1976, pp. 9 e 10).⁶

E que seguindo esta mesma linha de raciocínio, entende-se que,

Só é possível determinar um sentido histórico e estético a partir da apreensão da lógica de um objeto – daquilo que é enquanto entificação específica, do mesmo modo que a captura e inteligência verdadeiras de um fenômeno é viabilizada, na essência, a partir e pela captura de seu solo societário, de sua gênese humano-social – de sua história (CHASIN, 1999, p. 138).⁷

Assim, o exercício da pesquisa demandou certa sensibilidade referente à flexibilidade de minhas impressões e constatações acerca do objeto. Nesse sentido, atestando pela própria organicidade da atividade junto à pesquisa, surgem desafios que muitas vezes sugeriam revisões e autocríticas quanto aos caminhos empreendidos. Dessa forma, o olhar atento para as evidências da pesquisa permitiu algumas redefinições mais claras que foram possíveis ao longo do período de trabalho. Inicialmente, tinha como base do objetivo geral a aproximação do debate entre musicologia e história, contextualizando a produção de Mário de Andrade acerca da música ao aparato da historiografia contemporânea. Devo a definição desse objetivo geral preliminar à primeira impressão fornecida pelas fontes documentais de que era preciso romper com cânones historiográficos, que dificultam uma apreensão concreta da atividade intelecto-material desenvolvida ao longo da trajetória do autor pesquisado.⁸ Dessa etapa, porém, concluí que não se trata apenas de aproximar o diálogo entre musicologia e história para Mário de Andrade. Ao longo da pesquisa, percebi que as formas mediativas entre sujeito e objeto (Mário de Andrade e Música) se constroem numa intensa relação de objetivação. O trabalho, aqui tomado como categoria central da análise histórica vincada ao plano da sociabilidade, é a forma com que Mário de Andrade – enquanto ser humano autoproducente – se utiliza para sua afirmação no complexo social. Isso possibilitou a evidência de que a música ocupa a principal parte desse complexo totalizante, e que, portanto, se trata muito mais de entender por que a música é um elemento sensível para se estudar as formas sociais orgânicas para Mário de Andrade.

Assim, os objetivos específicos também passaram pelo mesmo crivo autocrítico. Não busco com

5. ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 198, pp. 282 e 283.

6. KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp. 9 e 10.

7. CHASIN, Ibaney. A forma-sonata beethoveniana. O drama musical iluminista. In *Ensaio Ad Hominem/Estudos e Edições Ad Hominem*, nº 1, Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p.138.

8. É frequente encontramos na bibliografia especializada a denominação da atividade profissional de Mário de Andrade enquanto poeta e escritor. Para além das curtas fronteiras estabelecidas pela tradição historiográfica, vislumbramos a totalidade dos complexos que plasmam a existência concreta de Mário de Andrade em seu determinado tempo, pois só assim é que se pode percorrer caminhos assertivos na *real* compreensão do todo – de que Mário de Andrade, antes de poeta e escritor, atuou fundamentalmente no campo musical - certos de que “não podemos ter uma visão correta de nenhum aspecto estável da realidade humana se não soubermos situá-lo dentro do processo geral de transformação a que ele pertence (dentro da totalidade dinâmica de que ele faz parte), também não podemos avaliar nenhuma mudança concreta se não a reconhecermos como mudança de um *ser*(quer dizer, de uma realidade articulada e provida de certa capacidade de durar)” KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985, p. 54.

este trabalho conformações *apriorísticas* concebidas preliminarmente. Investigar a via pela qual urde um projeto nacionalista modernista e analisar as categorias musicais imanentes e sua relação com as proposituras mariodeandradianas estéticas mostrou-se deveras desafiador para o presente empreendimento. Vi que tanto o projeto nacionalista quanto as proposituras estéticas enquanto formas preestabelecidas⁹ se desvanecem no devir da problematização da experiência histórica de Mário de Andrade. Redefini assim, graças às percepções que tive ao longo das análises de seus diálogos epistolares, bem como seus escritos (artigos, conferências, ensaios), a maneira pela qual iria abordar esse aspecto, privilegiando o papel que Mário de Andrade ocupa/desenvolve na sua produção orgânica; historicizando e problematizando as tramas sociais em que o sujeito está envolvido; para então buscar um núcleo crítico do pensamento de Mário de Andrade sobre as questões culturais de seu tempo, por meio de seus escritos musicais sempre a luz da perspectiva teórica marxiana.¹⁰

A readequação das perspectivas condicionada pelo desenvolvimento da pesquisa forneceu bases para reavaliação e alinhamento da estrutura do corpus documental. Marcada por uma amplitude tanto quantitativa quanto qualitativa, a obra mariodeandradiana impôs novas decisões a serem tomadas. Redefini como fontes os escritos sobre música de Mário de Andrade. Dessa

forma, consegui verticalizar a pesquisa de maneira a sugerir dois eixos básicos para se compreender os escritos de música – a) escritos de música entre 1911¹¹ e 1927; quando Mário de Andrade tem em sua maioria textos de críticas musicais, elaborados muita das vezes após sua ida a concertos e uma incipiente pesquisa musicológica, onde buscou trabalhar diretamente com fontes musicais e b) 1928 a 1945; continua com as críticas musicais, que o acompanharam até o final de sua vida, mas entramos em um novo eixo que é a substancial contribuição por meio da pesquisa musicológica desenvolvida pelo autor. Mário de Andrade escreve em 1928 o livro *Ensaio sobre música brasileira*¹², que marca o resultado de uma sistematização rigorosa por parte do musicólogo no seu método de análise das manifestações musicais brasileiras.¹³ Nesse sentido, essa nova categoria surge com maior preocupação de organização do material colhido, principalmente nas expedições realizadas nos anos 1927, 1928 e 1929.¹⁴ Logo,

9. Não são exceções os autores que apontam Mário de Andrade enquanto autor de um projeto nacionalista vinculado a propositura estética musical. No entanto, tais afirmações pecam pela falta de mediações em abarcar o aspecto totalizante da experiência histórica de Mário de Andrade. Conformam-se suposições numa forçosa adequação historiográfica e, portanto, as tensões, estratégias de sobrevivência e questões do próprio autor são postas de lado.

10. É oportuno frisar os lineamentos teóricos de Chasin que aponta que “É preciso mostrar que o pensamento de Marx não é um humanismo no sentido de uma reflexão a partir de uma valorização unilateral e a priori do homem, mas uma reflexão voltada à entificação do humano, do ser autoposto em seu processo real e contraditório de autopoção. A ontologia marxiana não é um sistema abstrato de verdades absolutas ao feito tradicional, mas um estatuto teórico, cuja fisionomia traçada por um feixe de lineamentos categoriais enquanto formas de existência do ser social. Se pode ou deve ser entendida como um realismo, trata-se de um realismo crítico. Essa crítica, que compreende exatamente a determinação da necessidade das entificações humano-societárias e de suas lógicas específicas, implica a fortiori a compreensão de seu campo de possíveis, donde o desvendamento dos entes é também um desvendamento de suas possibilidades e meios de transformação. Desvendamento, pois, como luz da atividade “prático-crítica” – compreensão das efetivas como meio para a mudança.” CHASIN, J. Ad Hominem: Rota e prospectiva de um projeto marxista. In *Ensaio Ad Hominem/Estudos e Edições Ad Hominem*, nº 1, Tomo II – Música e Literatura. São Paulo:Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, pp. 16 e 17.

11. Ano em que inicia seus estudos musicais no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Em 1915 escreveu sua primeira crítica, denominada “No conservatório dramático e musical” crítica para jornal O Comercio de São Paulo. 11 de Setembro de 1915.

12. O projeto do *Ensaio sobre a música brasileira* é muito importante para avaliarmos os saltos qualitativos propostos pela dinâmica de vida do próprio autor. Em 7 de setembro de 1926, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira: “Manu, de terça feira passada p’ra ontem, segunda, escrevi um livrinho. É só a primeira redação, é lógico, porém se você soubesse a trabalhadeira que me deu, haveria de se espantar. Se chama *Bucólica sobre a música brasileira(...)* Divisão: Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final(...)” MORAES, Marcos Antonio. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2º ed., 2014.

13. Um rico trabalho sobre a gênese do *Ensaio* encontra-se em LISBÔA, Sérgio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre a música brasileira*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

14. As viagens realizadas entre os anos de 1927 e 1929 foram registradas em um diário de bordo denominado “O Turista Aprendiz”. Pela riqueza da breve descrição, valemo-nos da presente citação: “O *Turista Aprendiz*, um dos mais importantes livros de ‘descobrimto’ do Brasil, foi escrito em forma de diário, com informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado, para narrar duas viagens de Mário. A primeira em companhia da aristocrata do café e mecenas dos modernistas, Olívia Guedes Penteadó, de sua sobrinha Margarida Guedes Penteadó e de Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral, pintora do célebre *Abaporu*. O périplo se inicia em maio de 1927 e dura três meses. Do Rio de Janeiro até a Bolívia e o Peru, navegando por toda a costa brasileira até Belém e depois por rios da região entre eles, Amazonas, Negro, Solimões e Madeira. Na segunda viagem, Mário parte sozinho, em novembro de 1928, para o Nordeste, onde permanece até fevereiro do ano seguinte, para realizar seu projeto de pesquisa etnográfica.

mantendo no corpus documental a interlocução via diálogo epistolar, vislumbramos a possibilidade de incluir interlocutores que se apresentavam mais apropriados para a investigação da pesquisa musical de Mário de Andrade. Nesse sentido, tivemos mais um desafio a ser superado. A epistolografia de Mário de Andrade é extensa e uma fonte muito rica para análise. Como definir interlocutores e reduzir o campo analítico, frente ao gigantismo deste universo epistolar?¹⁵ A investigação do universo epistolar possibilitou identificar Manuel Bandeira como uma possível interlocução para análise pela extensa epistolografia e pela rica palheta de assuntos, tendo no presente trabalho atenção especial voltada para os assuntos relacionados à música e aos aspectos sociomateriais da vida do autor. Soma-se a esta, a interlocução estabelecida com Oneyda Alvarenga, pela riqueza de detalhes da relação que se estabelece inicialmente entre professor e aluna e que posteriormente se configura numa relação de fiel amizade e trabalho, ficando Oneyda Alvarenga responsável pela revisão, edição e publicação póstuma de uma série de trabalhos. Dados fornecidos pelas informações contidas nas cartas. A análise da interlocução musical contempla dois compositores que marcam presença significativa nas correspondências de Mário de Andrade, é o caso de Luciano Gallet e Mozart Camargo Guarnieri.

Assim, pelos caminhos que a própria pesquisa fornecia, fui obrigado a rever a necessidade de trabalhar com fontes musicais propriamente ditas (partituras/gravações/anotações marginais de Mário de Andrade) e os

periódicos dirigidos por Mário de Andrade¹⁶ em virtude da grande quantidade de documentos já colhidos. Vi que, para este momento, trabalhar com fontes dessa natureza exigiriam esforços para além dos limites de tempo e condições para alça-las neste trabalho.

Paralelamente, iniciou-se o processo de organização e sistematização da documentação. As referências dos documentos pesquisados e sistematizados passaram por um processo de triagem e seleção a fim de, na intenção de estabelecer um horizonte de possibilidades analíticas, trabalhar com os textos mais significativos da problemática proposta. Assim, passei pelas séries de artigos jornalísticos contidos em *Música, doce música*¹⁷ (Seleção de artigos datados de 1924 – 1944) e *Música final*¹⁸ (Seleção de artigos datados de 1941-1945). Incluí também os textos da juventude *Há uma gota de sangue em cada poema* e *Paulicéia desvairada* e os artigos jornalísticos ainda predecessores aos anos 20, *Noção de Pátria, Brasil e a Guerra, No Conservatório dramático e musical, Para Giuseppe Wancolle I, Para Giuseppe Wancolle II, Rubenstein e Intérprete de Schuman*. Estudei o diário *O Turista aprendiz, Ensaio sobre a música brasileira, Introdução a Estética musical* e excertos dos ensaios *Música de feitiçaria no Brasil* e *Terapêutica musical*. Contemplei na pesquisa as conferências *O artista e o artesão, O romantismo musical, Atualidade de Chopin, Evolução Social da Música no Brasil, Cultura musical, O movimento modernista* e *Os compositores e a*

Ali é recepcionado por amigos como Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, Cícero Dias e Câmara Cascudo (...). Luiz Philippe Peres Torelly – In ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015, p.11.

15. Sobre a riqueza do epistolário de Mário de Andrade, destaca-se a seguinte passagem, presente no trabalho de MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007. “Muitos dos textos de homenagens ao escritor, após sua morte, sublinham o aspecto messiânico de sua correspondência. Alguns desses articulistas tinham sido parceiros epistolares de Mário, conheciam de perto o vigor (e as engrenagens sedutoras) dessa interlocução. Mário figurava como “correspondente exemplar”, segundo o poeta Vinícius de Moraes, confessando-se, em contrapartida, tão pouco afeito à troca de cartas e “naturalmente impontual”. E era sabido, o que tornava o autor de *Macunaíma* tão peculiar eram suas “cartas enormes e esparramadas”. Em “milhares” de missivas, “onde quer que houvesse um moço retocando um poema, pincelando uma tela, ferindo um som”, o intelectual “insaciado e insaciável de arte e conhecimento” se dispunha a partilhar o seu saber”. MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade*- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007, p. 49.

16. Mário de Andrade foi diretor, além de contribuir para duas revistas com a temática música e modernismo, as revistas *Klaxon* e *Ariel*. Nas palavras de Wisnik: “Depois de encerrado o período de agitação de ideias motivado pela Semana [de arte moderna], a atividade dos modernistas deixa os noticiários para mergulhar no mundo mais denso e mais reservado das revistas. Em maio de 22 surgia *Klaxon*, publicação que incluía a discussão dos problemas musicais no conjunto da discussão estética mais geral, e que duraria nove números, encerrando sua carreira curta e marcante em janeiro de 23. Em outubro deste ano surgia em São Paulo uma publicação especificamente musical, a revista *Ariel*, que teve treze números, sendo o último de outubro de 1924”. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 101. Uma rica pesquisa sobre o periódico *Ariel* está em LABRADA, I.B. *Mário de Andrade e Ariel – Revista de Cultura Musical*, Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros, sob orientação de Flávia Camargo Toni, FAPESP, 2012.

17. ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

18. COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

língua nacional. Utilizei também Orações de Parainfo proferidas no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, nos anos de 1923, 1925 e 1935.

O trabalho de sistematização segue uma metodologia de análise, que privilegia a organização temática que nessa etapa a leitura das obras de Mário de Andrade em diversos temas foi necessária para que eu pudesse organizar determinadas categorias desenvolvidas pelo próprio autor. Assim, foram contemplados nesta etapa diversos gêneros de textos, publicados ou não pelo autor em vida, a saber: crônicas e críticas em jornais, discursos de parainfo, conferências, ensaios e epístolas. Em seguida, organizei os textos de forma a identificar com maior exatidão os escritos musicais. Entretanto, não excluí da sistematização os textos que não operam sob o eixo musical como principal temática. É o caso de textos como *Há uma gota de sangue em cada poema*, *Paulicéia desvairada*, *Noção de pátria*, *Movimento modernista* e boa parte das séries epistolares. Essas últimas desempenharam uma fundamental contribuição para entender o núcleo crítico, as transformações e permanências do pensamento de Mário de Andrade na sua determinada vivência histórica. As tensões e tramas sociais em que o autor está inserido são descritas de forma muito sensível com seus interlocutores.

Em seguida, a organização cronológica dos escritos se fez importante para que se possa buscar no autor/pesquisador os processos pelo qual sua vivência orgânica possibilita vislumbrar a forma com que é constituída sua rede de sociabilidade em determinados períodos. As formas de mediação estabelecidas entre Mário de Andrade e diversos elementos em diferentes etapas de sua vida sugerem um núcleo vivo de seu pensamento que postula, afirma e nega, esclarece-se e cai em contradições, problematiza e sintetiza percepções diversas que são peças fundamentais para compor esse quebra-cabeça. No entanto, não faria sentido algum trabalhar com essas peças de forma desordenada, não considerando o determinado momento em que tal texto possa ter sido concebido em relação aos demais. A linha evolutiva da vida, e dessa forma as evidências claras de um núcleo pensante, é melhor compreendida se organizada de forma cronológica, respeitando o singular de vir histórico. Assim, tem-se não apenas uma sugestão do que se passa na vida de Mário de Andrade organicamente, mas também a sua relação individual com cada categoria analisada segundo sua particularidade.

Em consequência, da leitura atenta de seus textos (em geral, o diálogo epistolar oferece uma maior liberdade para a expressão subjetiva do autor em questão), selecionei uma série de palavras/categorias que buscamos para sintetizar em formas de palavras-chaves alguns elementos de seu pensamento. Certo de que na “investigação científica da realidade, a gente começa trabalhando com conceitos que são, ainda, sínteses muito abstratas”¹⁹, trata-se de um ponto de partida para uma investigação que abarca a totalidade dos complexos concretos²⁰ que permeiam o objeto e objetivo da pesquisa. Relacionando essas palavras com os acontecimentos históricos fornecidos pelas próprias fontes, trilhei pistas sobre a importância relativa que determinados aspectos sociais pudessem compor a realidade objetiva de Mário de Andrade.²¹

Uma vez estabelecidos o campo analítico e o corpus documental, torna-se importante frisar que busquei com este empreendimento a investigação das condições e determinações propostas na *obra literário-musical* de Mário de Andrade sob o prisma histórico

19. KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo. Abril Cultural:Brasiliense, 1985, p. 44

20. Da perspectiva dialética da síntese proposta nessa análise, destacamos aqui a importância de se conceber cada fragmento material como parte integrante de um meio concreto totalizante. Nas palavras de Marx “O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo, e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação”. MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo:Boitempo; Rio de Janeiro: ed.UFRJ, 2011, p. 54.

Trata-se, portanto da investigação dos complexos mediativos que compõem a aparência de determinado fenômeno segundo sua trajetória histórico social, recompondo a sua gênese- o caminho para compreender a sua essência- de forma que a concreticidade do fenômeno analisado, no ponto da reflexão científica, tenha uma diferenciação com a abordagem inicial do mesmo ponto, a imediatez do fenômeno, agora torna-se concreto pensado, em outras palavras, sua trajetória passa por mediações do pensamento.

21. Destacamos que a matriz dos aspectos essenciais do presente trabalho está nas leituras e análises imanentes dos fragmentos selecionados da obra mariodeandradiana. Isso significa que buscamos “uma postura analítica (que) deve propender ao compromisso com a solidez dos vigamentos que caracterizam a chamada *análise imanente* ou *estrutural*. Tal análise, na melhor tradição reflexiva, encara o texto – a *formação ideal* – em sua consistência autossignificativa, aí compreendida toda a grade de vetores que o conformam, tanto positivos como negativos: o conjunto de suas afirmações, conexões e suficiências, como também as eventuais lacunas e incongruências que o perfaçam. Configuração esta que em si é autônoma em relação aos modos pelos quais é encarada, de frente ou por vieses, iluminada ou obscurecida no movimento de produção do *para nós* que é elaborado pelo investigador(...)”. CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo:Boitempo, 2009, p. 26.

e social. Compreende-se, portanto, que empreguei uma analítica fundamentada nos textos musicais a luz da perspectiva teórica proposta, com a intenção de problematizar apenas uma das inúmeras facetas de um autor que se autodenominava plurifacetado, a saber, a musicológica.

A rigor, não pretendi elaborar uma história da música²² buscando uma base estrutural na perspectiva social, tampouco desenvolver um trabalho de cunho biográfico. Aqui pretendo analisar a trajetória do ser social em sua singularidade, traçando as condições genéricas da vida humana, baseado nas particularidades da externalização de sua consciência na expressão de sua força autoproducente – sua obra literário-musical. Ainda que o discurso seja apenas uma parcela da exteriorização da consciência do ser social, há de se continuamente validar, que vincada ao núcleo societário e, portanto, em solo substancialmente produzido socialmente – sob a urdidura de todas as formas de vida sociais - o estro conectivo, ou melhor, fundamento do discurso, da palavra, repousa em sua gênese, antes era voz, antes era ideia, primeiramente foi ação consciente ou não de sua forma objetiva sob a condição historicamente herdada. O jaez vívido de sua onto-imanência-social não deve jamais ser esquecido. Heller afirma que,

A história é a *substância* da sociedade. A sociedade não dispõe de nenhuma substância além do homem, pois os homens são os portadores da objetividade social, cabendo-lhes exclusivamente a construção e transmissão de cada estrutura social. Mas essa

22. Destaco aqui uma passagem que assume um viés crítico sobre a herança da historiografia musical e de seus eventuais problemas: “A história, por mais que a dividamos em departamentos, tende sempre a tornar-se um estudo uno, com fronteiras extremamente vagas em virtude da sua vasta abrangência. Afinal, ela é o registro das atividades humanas em geral, e estas são necessariamente interdependentes; e como se sobrepõem, as inevitáveis setorizações são forçosamente falseadoras. A história da música é, antes de tudo, parte do vasto e incontrolável complexo que é a história; por sua vez ela pode também ser dividida em departamentos próprios: harmonia, forma e tessitura. É claro que a história dos instrumentos está inextricavelmente relacionada com isso, porque uma história das formas implica o modo pelo qual os vários instrumentos foram utilizados em diferentes épocas, isoladamente ou em conjunto. A história das várias organizações musicais- orquestras, coros, óperas – e a história dos seus patrocinadores, desde imperadores, arquidukes e eleitores até o público em geral de hoje, que compra ou não ingressos, tudo contribui para a história da música. A música só pode existir na sociedade (...). Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais”. RAYNOR, Henry. *Historia Social da Música: Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 9 – grifo nosso.

substância não pode ser *o indivíduo humano*, já que esse – embora a individualidade seja a totalidade de suas relações sociais – não pode jamais conter a infinitude extensiva das relações sociais. Nem tampouco essa substância se identifica com o que Marx chamou de ‘essência humana’. Veremos que a ‘essência humana’ é também ela histórica; a história é, entre outras coisas, história da explicitação da essência humana, mas sem identificar-se com esse processo. A substância não contém apenas o essencial, mas também a *continuidade* de toda a heterogênea estrutura social, a continuidade dos valores. Por conseguinte, a substância da sociedade só pode ser a própria história (HELLER, 2016, pp. 14 e 15).²³

Considera-se, ainda, que o reflexo da realidade objetiva contida em sua obra é resultado de um longo caminho de mediações, pesquisas e tramas sociais, e que a particularidade da obra, por mais inovadora que se apresente, carrega a herança das condições históricas. Em outras palavras, “Todo indivíduo, por maior que seja sua contribuição criadora, constrói a partir de um patrimônio de saber já adquirido, o qual ele contribui para aumentar”.²⁴

Música artística, música popular, sincopa brasileira, forças dinamogênicas, ritmo e melodismo são apenas algumas categorias evidenciadas sob a perspectiva de Mário de Andrade na investigação da música produzida no Brasil. O universo de multiplicidades categoriais de uma complexa e densa arqueologia documental se expande à medida que verticalizo minhas investigações na obra do musicólogo brasileiro em questão.

Ao longo de minha formação musical, interessei-me pela música definida como *nacionalista*.²⁵ De início, aceitei a atribuição conceitual sem questionar-me profundamente, afinal música nacionalista para mim, tratava-se de música produzida no Brasil por músicos brasileiros. Sempre que escutava compositores brasileiros, atribuía ao caráter “exótico” de uma música de Villa-Lobos ou de Guarnieri, a tal *brasileiridade* conceitual do que eu poderia esperar de uma obra nacionalista.

23. HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, pp. 14 e 15.

24. ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 10.

25. Aqui compreendido como tão somente música brasileira. No entanto, para uma maior apreensão da volatilidade conceitual faz-se de grande valor a leitura do texto: “Uma palavra instável”. CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*, 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

Trabalhar em orquestras de diversas cidades da região metropolitana de São Paulo tendo um contato amplo com diversos tipos de músicas e compositores, tocando e escutando novos repertórios frequentemente, constatei que aquela apreensão inicial sobre o que seria música nacionalista não deveria ser singular e que na verdade tratava-se de uma múltipla gama de músicas nacionalistas, mas que mesmo assim era uma definição muito vaga para um plural material sonoro de características distintas, e que uma atribuição conceitual não esgotaria tamanha multiplicidade.

Assim, coloquei-me a busca de alguma bibliografia capaz de satisfazer-me essa inquietação. Dessa maneira, cheguei até o livro *Ensaio sobre a música brasileira*,²⁶ que apresenta uma coletânea de melodias populares de origem das regiões norte e nordeste do país e propõe uma sistematização de tratamento do material musical segundo as apreensões do próprio autor, Mário de Andrade.

Inicialmente pouco sabia sobre sua obra, suas preocupações estéticas e sua ampla pesquisa pelas diversas manifestações culturais brasileiras. Nesse sentido, este artigo nasce como uma tentativa de demonstrar de que forma venho trabalhando com a obra do autor na elaboração da presente pesquisa.

Destarte, tratava-se de identificar a importância histórica que Mário de Andrade poderia apresentar por meio de seus escritos sobre música. Muito se sabe a respeito de Mário de Andrade, poeta e literato, mas sua produção é plural. O autor se sensibiliza por questões amplas para entender as múltiplas facetas da sociedade brasileira, sobretudo por meio das manifestações artísticas.²⁷ A música, no entanto, ocupa um lugar especial na pesquisa do autor. Os textos com temática musical têm seu início em 11 de setembro de 1915²⁸ e são produzidos até janeiro de 1945,²⁹ véspera de sua morte. Pela sua amplitude cronológica e temática, segui uma metodologia de análise que pudesse oferecer maior possibilidade de indicativos a satisfazer a pergunta-hipótese;

Por que a música é um elemento sensível para se estudar as formas sociais orgânicas para Mário de Andrade, em determinado tempo histórico?

Mário de Andrade: Formação e atuação

O jovem Mário matricula-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1911, aos 18 anos. Nesta idade, já tinha iniciado uma série de inconclusos cursos de formações variadas, passando da formação de guarda-livros³⁰ à conclusão de um ano frequentando a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo (vinculada a Universidade de Louvain e funcionando no Mosteiro de São Bento). Até 1917, ano em que Mário de Andrade diploma-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical, o recém-diplomado já havia concluído o curso de Canto do próprio conservatório, bem como já exercia a atividade de docência no conservatório como monitor de piano, de matérias sobre Teoria musical, assumia como professor substituto de História da Música, além das práticas que desenvolve em sua própria casa.³¹ Em 1922, é nomeado professor catedrático de História da Música e Estética. Nesse momento, Mário de Andrade já havia superado algumas questões incipientes da nascente república. O patriotismo,³² que via de regra, é manifesto no texto “*O Brasil e a Guerra*” escrito em 1918, apresenta-se na forma de argumento de um indivíduo incapaz de apreender uma realidade objetiva sem as paixões de um condicionamento da propaganda aliada.³³ É também nesse momento em que as manifestações do

26. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

27. Aqui entendidas como música, dança, teatro e artes visuais.

28. No conservatório dramático e musical: Sociedade de concertos clássicos. Artigo publicado pelo jornal O Commercio de São Paulo.

29. ANDRADE, Mário de. Introdução a Shostakovich. In COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

30. A profissão de guarda-livros (o que seria o “contador” de hoje) fora exercida pelo pai, Carlos Augusto, que por recorrente prestação de serviços ao Conservatório Dramático e Musical, acaba por ser tornar tesoureiro-administrador da entidade. A existência do Conservatório para Mário de Andrade, no entanto, é anterior à sua matrícula. O irmão Renato já frequentava a escola com intuito de tornar-se concertista.

31. Práticas essas que assumirão um teor cada vez mais rigoroso em seus desafios intelectuais. Oneyda Alvarenga aponta inclusive que “(...) Mário recebia em sua casa, todas as quartas-feiras à tarde, um grupo de alunos que apresentaram teses de história da música merecedoras de se transformarem em livros(...) Cada um de nós trabalhava com a bibliografia que o mestre nos dava, sentadas nas poltronas e no divã, enquanto ele também trabalhava na sua escrivaninha(...)”, p. 65

32. Em 1918 escreve “O Brasil e a Guerra”. Tele Ancona comenta que o texto “é o retrato do jovem Mário, contundentemente oposto ao que mais tarde viria a ser sua proposição de nacionalismo crítico, pois em 1918, vê seu país autônomo, forte e independente, capaz de virilmente declarar guerra”. TÊLE Ancona Lopez. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 35.

33. ANCONA, idem.

*modernismo*³⁴ paulista, organizado entre os membros das elites cafejeiras e intelectuais de São Paulo, tomam forma concreta, objetivando-se na Semana de Arte Moderna de 1922.

O período que se segue à Semana de Arte Moderna e vai de 1922 a 1928 é fundamental na trajetória do grande escritor e deve ser tomado como referência para que se entenda sua evolução. A batalha do Modernismo foi para todos que nela tomava parte um divisor de águas, uma ruptura, mas para Mário de Andrade representou o primeiro momento de um desafio. A 20 de janeiro era nomeado catedrático de História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; vinte e dois dias depois, de 13 a 18 de fevereiro, tomava parte na Semana de Arte Moderna, onde seria um dos representantes mais visados pela estrondosa vaia do Municipal (MELLO E SOUZA, 1995, p. XI).

O desafio que enfrenta Mário de Andrade neste momento é significativo, pois é obrigado a transitar por dois núcleos declaradamente antagônicos do ponto de vista intelectual. De um lado a entidade tradicional, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde o professor de música deve se comprometer com a prática docente. Preocupa-se em sistematizar pontos conceituais para sua prática de ensino. A falta de documentação organizada abordando uma ampla gama de estudos musicológicos sobre o Brasil, faz com que Mário de Andrade incremente suas leituras para que elabore seu próprio material de ensino, ancorado em obras de referência localizadas em sua biblioteca.³⁵ Nesse ponto, disserta na *Introdução* do livro *Música, doce Música*,³⁶ apontando que este livro contendo vasta seleção de artigos não teria nascido “(...) Si a literatura musical brasileira fosse vasta (...) Porém, muitas vezes tenho sofrido nos olhos dos meus discípulos a angústia dos que desejam ler” (ANDRADE Mário de, 1934, p. 11).

34. Não é intenção do trabalho, discorrer sobre as diversas formas em que se manifestaram os vários modernismos no Brasil. No entanto, vale a indicação da leitura de ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. In *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, Fevereiro de 1986.

35. Sobre sua prática didática, um trabalho que revela os por menores de sua dinâmica em aula e sua própria sistematização de ensino no Conservatório, ver ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni, São Paulo:Hucitec, 1995

36. ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 3ª Ed. Belo Horizonte:Editora Itatiaia, 2006.

Por outro lado, Mário de Andrade encontrava-se em uma das várias vanguardas intelectuais urdidadas nas primeiras décadas do século XX no Brasil que, inquietas com a reprodução de passadismos românticos por meio da linguagem artística em meio ao intenso processo de modernização socioeconômico, reclamavam a atualização das diversas formas de linguagens. Assim, esta atualização significaria uma ação crítica dos artistas,³⁷ de forma a não reproduzir um *brasileirismo de estandarte*.³⁸

Desta forma, percebendo uma das dicotomias presente organicamente no musicólogo em função do trabalho, inclui-se assim como parte dos objetivos específicos; *identificar o papel que Mário de Andrade ocupa e desenvolve na sua produção orgânica na sociedade em que está inserido*. Sua trajetória como professor do Conservatório vai até 1938, momento no qual, o Departamento de Cultura do município de São Paulo tem suas atividades encerradas e então, muda-se para o Rio de Janeiro onde assumiria a cadeira de Filosofia e História da Arte e a direção do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal,³⁹ no entanto atua como crítico, cronista e ensaísta ao longo de toda sua vida.

Brasil, São Paulo: Modernização e tradição

Porém, o que significa ser musicólogo no Brasil na primeira metade do Século XX? Falo aqui de um país que carrega traços de uma modernização periférica atribuída, sobretudo, ao fato de que as estruturas capitalistas não se substanciam de forma a romper com a velha ordem colonial, tampouco imperial.

37. Na música, ação crítica que Mário de Andrade sugere está ligada ao caráter emancipatório e autônomo da arte, que milita ao longo de sua jornada. Assume uma perspectiva ampla que vai desde a provocação ao compositor brasileiro para uma investigação mais atenta ao material da música popular (Ensaio sobre a música brasileira – 1928), bem como uma atenta investigação sobre os problemas de fonética aplicada ao canto (Os compositores e a língua nacional – 1938).

38. Expressão presente em carta a Carlos Drummond de Andrade de 28/02/1928, Mário de Andrade atribui a *brasileirismo de estandarte*, um valor pejorativo à formulação de fácil apreensão que beira o leviano, necessária em uma primeira etapa de afirmações de elementos das culturas populares, porém, já superada por Mário. Ver ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário/Mário de Andrade. Rio de Janeiro:J. Olympio, 1982.

39. OLIVEIRA, Francini Venânco de (Org.). *Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil*. 1ªed. São Paulo:Alameda, 2013.

O mesmo fator que determinou a perpetuação indefinida das estruturas econômicas coloniais, que condicionou a transformação dos antigos “senhores rurais” numa aristocracia agrária e que tolheu os feitos econômicos da autonomização política iria, nessa fase, modelar a situação de mercado em um sentido típico. O núcleo de real vitalidade econômica produzia para exportação, não para o consumo interno. (FERNANDES, 1987, p. 87)

Do ponto de vista econômico, portanto, a forma nuclear em que se substancia a economia brasileira não é superada. Desenvolve-se uma nova estrutura política republicana, mas o sistema de capitalismo dependente⁴⁰ aqui engendrado, reproduz a prática da velha ordem imperial no que diz respeito aos mecanismos agroexportadores que visam o direcionamento das energias produtivas para satisfazer as necessidades do mercado externo, agora de forma heteronômica, atrasando o desenvolvimento da lógica capitalista “universal” no Brasil. Nesse sentido, é possível notar que “a autonomização política não resultou nem conduziu a nenhuma transformação econômica de natureza revolucionária” (FERNANDES, 1987, p. 96). Assim, perpetuam-se valores tradicionais elitistas, antidemocráticos e autoritários, bem como a sobrevivência de estruturas de mando que implicam a marginalização de amplos setores da população.⁴¹

Já do ponto de vista estrutural, a mudança do eixo político, não representa significativa mudança nas formas de mediações entre os meios de produção. A crescente modernização aparente em determinadas setores da nova organização política brasileira, parece não refletir no substrato social mais amplo. As estratégias de sobrevivência de homens, mulheres e crianças já no século XX, mostram um comportamento tardio se compararmos as tensões de formações das classes operárias da Europa no início do século XIX. Questionar as aparentes formas de modernização imputadas às categorias econômicas que podem forjar considerável progresso material é fundamental para que se questione

a legitimidade de determinado progresso. Qual o preço pago pelas pessoas envolvidas nas tramas dos ciclos socioeconômicos?

(...) por trás desse ciclo, existe uma estrutura da relações sociais que fomenta certas formas de expropriação (renda, interesse e lucro) e descarta outras (roubo, direitos feudais), legitimando certas espécies de conflitos (competição, guerras) e inibindo outras (sindicalismo, motins reivindicando pão, organização política popular) – uma estrutura que pode parecer, simultaneamente barbara e efêmera para um observador do futuro (THOMPSON, 2012, p 35).

Nesse sentido, volto meu olhar para a sociedade em que Mário de Andrade esta inserido. Um laboratório de múltiplas experiências sociais é o que encontro em São Paulo à luz do início do século. Modernização e atraso parecem conviver pacificamente para um olhar “apaixonado”. Mas é preciso que se questione o gene deste processo modernizante. O incipiente processo de industrialização paulista é marcado por uma intensa forma de exploração da mão-de-obra imigrante, mas também, dos trabalhadores livres, filhos da recente abolição.⁴² Os espaços de sociabilidade que o musicólogo frequenta parecem ocultar as formas de mediações sociometabólicas entre os grandes capitalistas e o substrato do operariado, porém a cidade é um espaço público e as múltiplas facetas deste antagonismo social cruzavam-se em trânsito pela *urbe*. Note-se que na capital paulista, devido à imigração ainda de certo modo recente, ouvia-se italiano nas ruas; e o francês era idioma da leitura e de conversas cotidianas da camada culta brasileira nas duas primeiras décadas do século XX.⁴³

Assim, as inquietações de âmbito social assumem na palavra de Mário de Andrade, um viés crítico

40. Um estudo crítico sobre a formação da classe burguesa brasileira, as tensões intensificadas pelo interesse da burguesa em fazer parte do grande fluxo de modernização podem ser vistas em FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

41. COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

42. “Os trabalhadores de origem estrangeira caracterizaram expressivamente a composição da mão-de-obra das indústrias, que se utilizavam intensivamente do trabalho de mulheres e menores. A miséria a que estava submetido o operariado criava a necessidade da entrada no mercado de trabalho de mulheres e crianças, que enfrentavam jornadas de trabalho de dez ou 11 horas; oficialmente a jornada iniciava-se por volta das cinco e meia da manhã e terminava ao redor das seis horas da tarde, mas a determinação do tempo de trabalho era resolução exclusiva do patronato, que poderia, por uma simples comunicação, alterar para mais ou menos a jornada, de acordo com as necessidades da produção. As jornadas extensas, os baixos salários e o ambiente insalubre caracterizavam o cotidiano de trabalho nesse início da industrialização da cidade”. MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007, p. 53.

43. ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Estabelecimento de texto Aline Nogueira Marques, coordenadora da edição: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

na qual remonta as estruturas da elite e questiona a legitimidade de um governo municipal que parece imprimir mecanismos de segregação social a atender a demanda da burguesia paulista. Mário de Andrade escreveu em 1928 uma série de artigos intitulada “*Campanha contra as temporadas líricas*”, na qual o cronista tece longas críticas ao papel omissivo da prefeitura do município de São Paulo em subsidiar a produção artística paulista. As empresas que têm no manifesto interesse por grandes lucros de capital, atuam de forma conjunta a oferecer espetáculo de pouca inovação estética a preços exorbitantes. Nesse sentido, o cronista diz:

Na crônica de ontem eu acabava com esta frase verdadeira, o maior crochê de erros sobre que se baseia a temporada: “O público que vai no Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que este subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite”. O povo foi abolido da manifestação melodramática *oficial* da cidade (ANDRADE, 1928, p. 182).

Manifesta na palavra de Mário de Andrade, sua indignação com a ausência do aparato estatal em subvencionar a produção artística para um substrato social que vive no limite das suas condições de sobrevivência, reduzindo de forma substancial a capacidade de expansão das potencialidades humanas, em função de um mecanismo expropriador do produto do trabalho, mas que também age por limitar as condições materiais para que homens, mulheres e crianças (povo) possam fruir das produções artísticas.⁴⁴

44. Ver-se-á que as inquietações de Mário de Andrade quanto a popularização da arte, assumem pelas vias de sua própria objetivação, ações concretas de “reparo” e democratização durante sua atuação como diretor no Departamento de Cultura do município de São Paulo. “Durante os três anos de gestão de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura desenvolveu uma quantidade de projetos feitos pelas divisões que o integravam. Os projetos visavam, por um lado, a fixação e a preservação da cultura nacional, bem como a formação de técnicos especializados; por outro, dirigiam-se à coletividade, de imediato, com as bibliotecas, programação de concertos e os incentivos aos conjuntos amadores. Dentre os projetos destacamos: criação do Coral Popular, ampla franquia aos Concertos promovidos pelo Departamento, abertura da parques infantis com programações estudadas para cada região do município.” TONI, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas do departamento de cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989, pp. 20, 21.

Mário de Andrade: Interpretações sobre a música

Nesta etapa procuro desenvolver em que medida os textos sobre música de Mário de Andrade podem nos dar pistas sobre a importância que o musicólogo atribui à música como manifestação artística e popular em relação às estruturas políticas e sociais presentes em sua análise crítica.

Vimos até aqui, de forma sintetizada, de que forma Mário de Andrade se objetiva enquanto músico e pesquisador. Sua formação e os antagonismos de classes no qual o intelectual se onto-positiva, imerso em um complexo fluxo de modernização objetivado pela crescente industrialização paulista, em estruturas capitalistas dependentes que determinam a crescente expropriação do produto do trabalho de homens, mulheres e crianças, ampliando assim os abismos socioeconômicos aparentes no início do século XX. É imerso neste caos, que Mário de Andrade investiga as manifestações das inúmeras culturas populares, pesquisa vida e obra dos compositores brasileiros e tenta traçar formas eficientes para que o Estado fosse capaz de subvencionar a produção artística nacional.

Destarte, já afirmei no principio deste artigo a relação de Mário de Andrade com a música. Era músico, professor de piano e de matérias teóricas como Estética e História da música. Fica claro que a forma mediativa entre Mário de Andrade e a música é o trabalho. Nesse sentido identifiquei até agora, diversos gêneros de textos pela temática musical. Englobam críticas de concerto, estudos folcloristas, questionamentos sobre a posição social da música, crônicas, ensaios, conferências e orações de paraninfo. São textos diversos, concebidos ao longo de sua vida, muitas das vezes escritos sob determinações circunstanciais específicas que o sensibilizam para o ato de sua escrita. Por isso, muitas vezes, atribui aos textos uma vida “curta”⁴⁵ por tratarem-se de projetos, muita das vezes, espontâneos e efêmeros.

Entretanto, existem empreendimentos mais duradouros, seja por intenção ou por determinações

45. “Das centenas de estudos, artigos, críticas, notas musicais que tenho publicado em revistas e diários, ajunto agora em livro esta primeira escolha. São os melhores? Em geral, creio que são. Mas sei que não valem muito.... Sou excessivamente rápido nestes trabalhos jornalísticos. Nunca lhes dei grande cuidado, escrevo-os sobre o joelho no intervalo das horas, destinando-os à existência dum só dia(...)” ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

causais que tornam seus escritos indicativos claros de interpretações fenomenológicas referentes à música. Vejamos:

É num momento desses que o povo, para esquecer que é feito de indivíduos independentes uns dos outros, generaliza os hinos, as marchas as cantigas, as dinamogenias rítmicas, que *abafam o individualismo e despertam o movimento e, conseqüentemente, o sentir em comum*. (ANDRADE, 2006, p. 96 – grifo meu)

O trecho acima trata de uma observação feita por Mário de Andrade sobre uma manifestação popular ocorrida em São Paulo. Na ocasião, o musicólogo ainda grafou as melodias que conseguiu colher do grande coro popular que cantava as excitações políticas, expressando as preferências ao potencial candidato. No entanto, destaco aqui uma importante nota em que Mário de Andrade atribui à música um sentido coletivizador, no qual pelo êxtase das dinamogenias rítmicas, despertam o movimentar do corpo, o *sentir comum*. Em outro trabalho, *Terapêutica musical*, Mário de Andrade destaca a força biológica excepcional da música, em comparação com as demais artes⁴⁶. Duas entidades destacam-se, na percepção de Mário de Andrade, que fazem da música, a arte mais coletivizadora. São estas a força contundente do seu ritmo e da indetinação intelectual do seu som.⁴⁷

Na música, como os *sons não são representação de coisa alguma*, e as melodias são puras imagens sonoras de sentido próprio, o ritmo se apresenta puro, indistinto, não desviado, contendo a sua significação em si mesmo. Daí poder ele manifestar toda a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e sobre as multidões (ANDRADE, 1956, p.14 – grifo meu).

Ao interpretar de que forma Mário de Andrade concebe *os sons como não representação de coisa alguma*, e da mesma forma atribui ao ritmo uma *significação em si*, vejo que o musicólogo entende a música e todo seu universo categorial onto-imanente com determinada autonomia da *coisa em si*. Digo com estas palavras que o pesquisador percebe a entidade musical com seu fim justificado por si mesma, ou seja, sua significação é absoluta em si. A música é o acontecimento de

si própria e que só é capaz de provocar graus de tensão emocional que por identidade podem ser associados a acontecimentos apreciáveis intelectualmente. O que não quererá nunca dizer, porém, que ela os represente.⁴⁸

Sendo assim, a música se faz compreensível à medida que o ouvinte é capaz de assimilar e associar o som musical a entidades orgânicas comuns a si, sendo uma composição tanto mais compreensível na medida em que se desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas).⁴⁹

No entanto, pelas palavras do intelectual, compreender um som musical não significa que ele represente algo. Sua significação é imanente à ontologia da música. É concreto, posto que se trata de síntese de múltiplas determinações que objetivam a produção sonora e são significadas por si mesmas. Como tratar então, a semântica musical?

Existem diversos tipos de interpretação que se ocupam da complexidade imanente na busca por esgotar um assunto tão abstrato quanto este. Minha via de análise busca privilegiar o entendimento que a música não possui uma história autônoma imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução (...) é determinada pelo curso de toda a história da produção social, em seu conjunto; e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado.⁵⁰

Assim, o núcleo crítico para compreender a semântica musical atribuída por Mário de Andrade está na análise do processo de desenvolvimento histórico e cultural. Nesse sentido, existem as inflexões culturais, as marcas que não se apagam, associam-se às sonoridades, trazidas por informações extramusicais que terminam por se tornar música... Biografias, confissões, títulos, metáforas literárias, textos programáticos,

46. ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1956.

47. Id., p. 24.

48. ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à estética musical: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas* por Flávia Camargo Toni- São Paulo: Hucitec, 1995, p. 37.

49. Id., p. 42.

50. LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*/ Karl Marx e Friedrich Engels. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

tudo isso faz parte da música, “dirige” esses vastos horizontes emocionais, cujo ponto de partida é pouco determinado.⁵¹

Dessa forma, percebo que embora a produção do som musical em sua existência *em si*, seja uma síntese de multiplicidades categorias imanentes tais como altura, intensidade, timbre e ritmo, existe um estro essencial de sua compreensão que é observar a integridade da sua manifestação. Para Mário de Andrade, a manifestação musical é uma fusão de quatro entidades distintas: o criador, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte.⁵² As três entidades subjetivas em si, são passíveis de se fundir, ou seja, o criador ser simultaneamente, o intérprete e o ouvinte. A obra-de-arte musical é uma mensagem morta que adquire realidade por meio do intérprete e do ouvinte.⁵³ Analisando a interpretação que o musicólogo faz da entidade obra-de-arte, percebo que trata-se de uma protoforma positivada pelo fruto do trabalho humano, potencializada por sua singularidade, morta, que se realiza em sua forma completa e superada pelas mãos do intérprete e pelos ouvidos do ouvinte. Logo, o núcleo musical é potencializado, pela ação humana em seu determinado tempo histórico.

Portanto, a análise dos textos musicais de Mário de Andrade pode nos trazer apreensões concretas da percepção do intelectual que atuou intensamente com a temática musical ao longo de sua vida. A essa análise, no entanto, faz-se necessária que seja fundamentada nas possíveis aproximações da experiência histórica do autor no determinado momento em que concebe seus trabalhos. Tentei sintetizar uma pequena demonstração de como venho trabalhando com esse material. Apesar da aparência “audaciosa” de contemplar o pensamento musical de Mário de Andrade em minha análise, sei que é impossível esgotar a imensidão da contribuição *mariodeandradiana*. Faça-a, no entanto, com o objetivo de trazer a luz, inquietações profundas sobre os arranjos sociopolíticos substanciados pelo trabalho da humanidade na fruição plena do *ser social* pela apreensão de sua produção artística.

51. COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e a sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1998.

52. ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à estética musical: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas* por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 55.

53. Id., p. 61.

Referências

- ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. In *Novos Estudos CEBRAP*. n° 14, Fevereiro de 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- . “Introdução a Shostakovich” In COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à estética musical: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas* por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- . *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário/ Mário de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- . *Mário de Andrade- Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- . *Música, doce música*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- . *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1956.
- . *Obra imatura*. Estabelecimento de texto Aline Nogueira Marques, coordenadora da edição: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro Agir, 2009.
- . *Sejamos todos musicais: As crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil*. Org. Francini Venânco de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e a sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1998.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FERNANDES, Florestan. “A revolução burguesa no Brasil”: ensaio de interpretação sociológica. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels*. 1º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007.
- TÊLE Ancona Lopez. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades. 1972.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, 2: a maldição de Adão. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- TONI, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas do departamento de cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989.

POLOS DE CINEMA: formas de desenvolvimento e integração entre nações

Cleber Fernando Gomes*

O cinema é uma arte coletiva, e esse fenômeno contribui para integrar pessoas de campos artísticos e ideias diversas. A partir dessa perspectiva, esse trabalho tem como objetivo pesquisar formas de incentivo e desenvolvimento para um cinema latino-americano. Ações culturais de integração podem se tornar uma das vias de acesso para autonomia e fortalecimento entre nações que fazem parte de um mesmo espaço geográfico, a América Latina.

Diante dessa perspectiva, os Polos produtores de Cinema podem favorecer esses processos culturais de integração no que se refere a produção cinematográfica, principalmente com os sistemas de colaboração – as conhecidas co-produção e co-participação – entre os países do Mercosul e, conseqüentemente, da América Latina, assim como, as parcerias público/privada. Produzir cinema é uma tarefa complexa que demanda altos investimentos, mão de obra especializada, equipamentos caros, além do conhecimento de ciência e tecnologia.

Na história da arte cinematográfica é visível os altos investimentos nesse campo, como a exemplo dos estúdios hollywoodianos que estão integrados aos últimos recursos tecnológicos disponibilizados pelas pesquisas industriais e acadêmicas. O fazer cinematográfico exige integração e trocas de experiências para fortalecer e, valorizar suas obras de arte, principalmente, em um tempo e espaço totalmente globalizado pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs).

No Brasil há espaços importantes de desenvolvimento e produção cinematográfica (infelizmente com descontinuidades) que podem contribuir para o fortalecimento de uma integralização cultural da região latino-americana, a partir dos Polos de Cinema existentes

em algumas cidades: Polo Cinematográfico de Paulínia, localizado no interior do Estado de São Paulo, Polo Rio Cine & Vídeo, localizado na cidade do Rio de Janeiro, Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo, localizado na cidade de Sobradinho, a 22 km de Brasília no Distrito Federal.

Enfatizamos que esses Polos de produção de cinema no Brasil (mesmo com suas descontinuidades) podem tornar espaços importantes para produção de cinema no Mercosul e na América Latina, tendo como finalidade o incentivo e a criação de mais Polos de produção de Cinema em outros países latino-americano. A existência desses Polos de Cinema, são importantes para integrar diversos tipos de conhecimentos, juntamente com experiências e saberes dos diversos cinemas do Mercosul e da América Latina, formando uma rede de cooperação e produção cinematográfica capaz de fortalecer o próprio cinema, assim como, as relações culturais nessa região do continente americano.

O caso Brasil

No Brasil existem algumas iniciativas interessantes no campo da produção cinematográfica que, poderão se transformar em formas de desenvolvimento e integração entre nações, usando o cinema como recurso para criação e fortalecimento das relações culturais dos países latino-americano, principalmente, países do Mercosul, com suas fronteiras próximas. Nesse caso, no Brasil, podemos citar o exemplo de três Polos de produção de Cinema que, se destacam por sua infraestrutura relevante.

Na figura 1, observamos uma vista aérea do Polo Cinematográfico de Paulínia, Localizado no interior do Estado de São Paulo, no Brasil. Sendo assim, é significativo abordar os trabalhos de pesquisa que realizo no

* Sociólogo, mestrando em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
E-mail: clebergom@hotmail.com / cleber.gomes@unifesp.br



Fonte: <http://www.kinoforum.org.br/guia/noticia/897>

Figura 1: Vista aérea do Polo de Cinema em Paulínia/Brasil

mestrado acadêmico na, Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP, intitulada: A Produção de Bens Culturais no Brasil: um estudo sobre o Polo Cinematográfico de Paulínia/SP. Dentro desse contexto, ressaltamos, a partir de levantamentos preliminares, que o Polo Cinematográfico de Paulínia foi inaugurado no ano de 2008, e na sua breve história, já foi responsável pela produção de diversos filmes brasileiros que, conseguiram atingir projeção nacional e internacional.

De acordo com a pesquisa de mestrado em andamento, enfatizamos que os bens culturais, incluindo o cinema, também estão ligados aos dados econômicos dos países, uma vez que as atividades culturais geram direta e indiretamente diversos recursos financeiros, além de postos de trabalho e mão de obra especializada. Esse fenômeno inerente à cultura fílmica também traz reflexões sobre a indústria cinematográfica, um setor econômico e cultural que tem gerado números extraordinários, principalmente quando colocamos em questão os dados estatísticos da história dos grandes estúdios de *Hollywood*.

O Brasil também faz parte dessa história, porque contribui diretamente com as bilheterias dos filmes estrangeiros, principalmente, dos filmes norte-americano. Segundo relatório apresentado pela ANCINE (BRASIL, 2015) através da Superintendência de Análise de Mercado (SAM), no ano de 2014 o cinema estrangeiro foi responsável por 87,8% do público total das salas de cinema no Brasil, em contraposição aos 12,2% do próprio cinema brasileiro.

É interessante observar que esse fenômeno da difusão e ocupação dos filmes hollywoodianos em salas de cinema do Brasil já era notado desde a década de 1920, conforme destaca Arthur Autran (2004), em sua tese de doutorado em Mídias na Universidade

Estadual de Campinas/Unicamp: “na indústria do filme, o Brasil ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra, e no comércio de exibições é um dos grandes importadores a enriquecer fábricas estrangeiras” (p. 02).

Mesmo antes do decênio de 1920, Autran (2004, p.01-10), destaca matérias jornalísticas que salientavam o poder de Hollywood sobre a cultura cinematográfica brasileira. O autor ressalta que de 1909 a 1920, houve publicações no jornal carioca, *Gazeta de Notícias*, e no jornal paulista, *O Estado de São Paulo*, que expressavam um pensamento industrial cinematográfico e que condenavam a concorrência das produções estrangeiras (essencialmente dos EUA) sobre as produções brasileiras.

Essa realidade nada confortável tanto em termos culturais quanto financeiros para o Brasil nos sugere um cenário crítico para o cinema nacional, pois mostra que o povo brasileiro está contribuindo muito mais para o cinema norte-americano do que para o brasileiro, e conseqüentemente consumindo muito mais produtos daquela cultura. Embora essa seja a realidade de muitos outros países na América e demais continentes, o cinema brasileiro tem como melhorar essa situação, alavancando os índices estatísticos sobre o público de seus próprios filmes, nas salas do país.

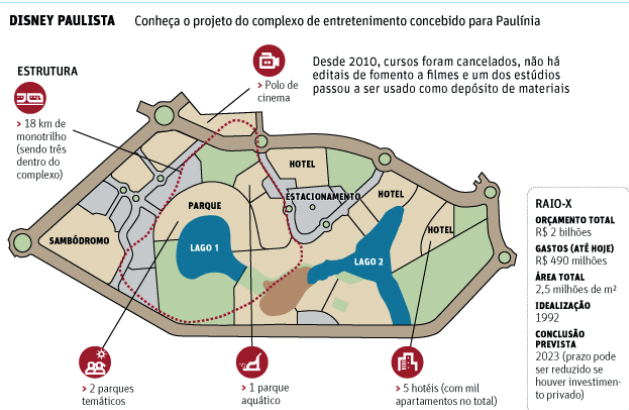
Para tanto, os incentivos governamentais seriam essenciais. Podemos destacar as Parcerias Público-Privadas (PPP, Lei nº11.079/04/Brasil) no setor do audiovisual, que no caso do cinema, tem como finalidade a construção e manutenção de salas de cinema, estúdios de gravação de filmes, escola de cinema, museus da imagem, etc, além de outras estratégias que, podem contribuir significativamente para produzir mais filmes no Brasil, conseqüentemente garantir o bom desempenho dos filmes brasileiros nas salas de cinema.

Contudo, as estratégias de produção e participação do cinema nacional, nos moldes da indústria hollywoodiana, já foram testadas e colocadas em prática desde o final da década de 1940, quando surge no cenário brasileiro a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em Galvão (1981), observamos que a Vera Cruz conseguiu atingir a técnica necessária: “sob o ponto de vista técnico, a Vera Cruz começou a fazer exatamente o cinema que na época se reclamava para o Brasil: o filme de boa qualidade, certinho. O salto que se deu em relação ao cinema anterior foi realmente extraordinário” (p.133).

Dentro desse contexto, apontando o lado positivo da tentativa de industrialização do cinema brasileiro pela Companhia Vera Cruz, Carlos Augusto Calil (1987), destacou outro ponto importante: “ela provou que o cinema brasileiro poderia conquistar o público interno, de alto a baixo, sem segmentações (...) seus filmes foram bem lançados e o mercado correspondeu aos investimentos de publicidade” (p.23).

A partir da experiência cinematográfica da Vera Cruz, e anteriormente, de outras ações realizadas por entusiastas do cinema brasileiro – como no caso da Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, voltada para filmes mais populares – a produção de filmes no Brasil em alguns casos e, em determinados períodos históricos (a exemplo dos estúdios da Vera Cruz e da Atlântida) esteve direcionada para tentar atingir um nível industrial.

Diante desses fatos históricos, o Polo Cinematográfico de Paulínia também surge com objetivos parecidos, porém e, talvez ainda mais ambiciosos. Na figura 2, podemos observar que o complexo de entretenimento projetado para Paulínia/Brasil, está localizado em uma área total de 2,5 milhões de m², tendo um orçamento total de R\$ 2 bilhões previstos para sua conclusão até o ano de 2023 (o prazo pode ser reduzido se houver investimentos privado); sua estrutura foi projetada para concentrar 18 km de monorilho (sendo três dentro do próprio complexo), 2 parques temáticos, 1 parque aquático, além de 5 hotéis (com mil apartamentos no total).



Fonte: Magenta, 2012.

Figura 2: Projeto do complexo Cinematográfico de Paulínia/Brasil.

No Brasil não temos uma indústria cinematográfica consolidada. Segundo Autran (2009, p.02) “o cinema brasileiro é algo descontínuo (...) nunca conseguiu se industrializar efetivamente, limitando-se a alguns surtos de produção”. Essa tendência de relativos fracassos à industrialização do setor cinematográfico no Brasil é, resultado de fatores complexos. Se por um lado os surtos interrompidos de industrialização sempre prejudicaram a expansão da produção fílmica, em contraponto pode ter criado espaço fecundo para “o desenvolvimento das ideias sobre cinema independente” (GALVÃO, 1980, p.13), que, também teve e, continua tendo relevância no âmbito da diversidade cinematográfica brasileira.

Os estudos sobre o Polo Cinematográfico de Paulínia/Brasil, em convergência com os estudos dos Polos de Cinema na América Latina, trazem em questão, algumas perguntas sobre a própria história do cinema nacional e mundial. E essa história pode estar vinculada ao caso específico da indústria de *Hollywood*, uma vez que a mesma é dominante nesse setor. Em Mascarello (2006, p.335), observamos que “cabe à universidade manter-se em sintonia com os avanços da pesquisa em padrões globais” – o autor defende um estudo longe do viés ideológico priorizando análises mais pragmáticas para tentar compreender o processo e a estrutura do sistema industrial norte-americano na produção de *blockbuster* – fato que culminou em um imperialismo cultural difundido no mundo todo.

Esses estudos pragmáticos em padrões globais envolve uma discussão interessante sobre a produção fílmica ao redor do mundo, uma vez que traz para o debate novas perspectivas e aspectos comparativos importantes para entendermos o nosso próprio modo de produção de filmes e difusão dos nossos bens culturais, no Brasil e, na América Latina. Para tanto, é preciso contextualizar a história de outros cinemas, além de colocar em debate as diferenças de linguagem, poéticas e, estéticas cinematográficas dentro do nosso espaço latino-americano. No Brasil e, na América Latina, temos uma diversidade cinematográfica que compõe um conjunto de obras de arte que formam e, moldam o nosso conteúdo cultural na área do cinema.

Porém, é importante ressaltar que, novas políticas de incentivos fazem-se necessárias para que novas produções cinematográficas possam ter condições de entrar no circuito de distribuição e exibição, contribuindo para a difusão cultural, além da diversidade de obras audiovisuais. Segundo Alessandra Meleiro

(2007), “leis de incentivo, quotas, estratégias de *marketing*, produção de gêneros populares nacionais, assim como a promoção internacional de produtos culturais” (p.15), são essências para fomentar a produção de cinema.

Sabemos que a indústria de *Hollywood* domina o mercado de filmes no seu próprio país e no restante do mundo. De acordo com Arthur Autran, se *Hollywood* conseguiu criar uma estratégia de dominação no mercado cinematográfico, muito se deve ao apoio de políticas governamentais, principalmente após a I Guerra Mundial, afastando os concorrentes europeus, deixando evidente que, existe uma diferença essencial nas estruturas industriais existentes nos países com cinematografias desenvolvidas, realidade muito diferente do que encontramos no Brasil e, na América Latina (AUTRAN, 2004, p.04-05).

O cinema, no caso específico do Brasil, ainda tem muito para se desenvolver e tornar-se uma indústria forte como um segmento cultural que movimenta a economia, sendo reconhecido e, valorizado por seus produtos audiovisuais. No entanto, destacamos que, paralelamente as dificuldades encontradas nesse setor cultural, há um estímulo ao turismo cinematográfico, conjunturado com o Ministério do Turismo do Brasil que, lançou uma cartilha do “Turismo Cinematográfico Brasileiro”. Essa realidade já existe em países como a Escócia, Nova Zelândia, Romênia, e evidentemente, nos EUA.

No caso do Brasil, observamos que, existe potencial turístico na área do cinema em diversas cidades, como podemos verificar no Rio de Janeiro/RJ, com o Polo Cine&Rio (figura 3), localizado na Barra da Tijuca, instalado numa área de 55.000m², sendo composto por oito estúdios e, oferecendo cursos de audiovisual, operação de câmera e, direção de fotografia.



Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/prefeitura-fara-concessao-de-Polo-rio-cine-video-8290041>

Figura 3: Polo Cine&Rio, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

No Distrito Federal, há o Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo (figura 4), localizado na região de Sobradinho à 22km da cidade de Brasília, assim como, no município de Cabaceiras no Estado da Paraíba, onde podemos encontrar uma região apelidada de Roliúde Nordestina (figura 5), pelo fato de já ter recebido filmagens de diversos filmes. Nessa mesma direção, a cidade de Palmas no Estado do Tocantins, criou um circuito turístico, Nas Trilhas do Cinema, para levar turistas a conhecer locações de filmes realizados naquela região.

Essa ideia, do uso de locações cinematográficas para fomentar o turismo nas regiões que, serviram de cenários para gravação de filmes, são muito positivas, porque movimenta a economia local e, contribui para que essas regiões recebam novos investimentos para futuros projetos no campo do audiovisual. Segundo Zilah (2012), “Cabaceiras transformou-se em ‘set’ para, pelo menos, 30 filmes entre documentários e ficções. A vocação para o cinema e o clima seco semelhante à Hollywood original norte-americana lhe renderam o título de ‘Roliúde Nordestina’”.



Fonte: <http://revistadecinema.uol.com.br/2013/11/o-golpe-de-64-explorado-em-terreno-familiar/>

Figura 4: Polo Grande Otelo



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabaceiras>

Figura 5: Roliúde Nordestina

A partir desses casos, as atividades cinematográficas do Polo de Cinema de Paulínia no Brasil, assim como, o Polo Cine&Rio, o Polo Grande Otelo e, a Roliúde Nordestina, além dos outros Polos de Cinema existentes na América Latina (figuras 6, 7, 8.), também podem se tornar e/ou continuar a ser, um meio de movimentar o setor turístico nas suas respectivas cidades e regiões, promovendo o cinema e, as demais formas de manifestações culturais produzidas no local.

Nesse contexto, para legitimar a ideia do turismo cinematográfico, podemos destacar a visita ao Chile, de Mike Fantasia, um gerente de locações internacionais para gravações de filmes, funcionário da *Location Managers Guild of America* (EUA) que, ministrou palestra sobre as possibilidades de negócios em torno do turismo cinematográfico, uma opção política e empresarial, para fomentar os setores da economia e, da cinematografia dos seus respectivos países (CHILE, 2015).

Alguns casos na América Latina

Os Polos de Cinema existentes na América Latina, além dos supracitados brasileiros, também podem criar políticas públicas no campo cultural, tendo como objetivo, contribuir para fomentar e difundir a produção de bens culturais cinematográficos na região, assim como, serem espaços importantes de desenvolvimento e integração entre as nações do Mercosul e, da região latino-americana. Nesse sentido, podemos citar o ambicioso projeto de construção de um grande Polo de Cinema na cidade de Buenos Aires, Argentina (figura 6). Esse megaprojeto, comparado ao projeto supracitado do Polo Cinematográfico de Paulínia/Brasil, foi anunciado no ano de 2014, pela presidente do país, e destacado pela mídia nacional como: “*el faraónico proyecto del Polo audiovisual en la isla Demarchi*” (LANACION, 2014).



Fonte: <http://www.lanacion.com.ar/1726000-Polo-audiovisual-isla-demarchi-torre-mas-alta-de-america-latina>

Figura 6: Projeto Polo Audiovisual Argentina

Segundo os dados divulgados pela imprensa, no Polo Audiovisual da Ilha Demarchi, está previsto para ser construído o prédio mais alto da América Latina, integrado a um hotel, estúdios de TV, museus, um estádio para 15.000 pessoas, parques e restaurantes. Para essa infraestrutura, prevista para ser concluída no ano de 2019, há uma divisão em 4 setores do segmento cinematográfico: industrial, educativo, institucional (com a inclusão do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA*), e um setor privado. O projeto ainda prevê que 75% serão destinados para o Polo Audiovisual, incluindo estúdios de cinema, televisão, arquivos, maquinarias, cenários e figurinos.

A partir dessa realidade, podemos pensar em iniciativas públicas e privadas que possam fomentar a integração desse Polo Audiovisual argentino, com países do Mercosul e da América Latina, através de projetos de intercâmbios no campo cinematográfico, para o ensino e produção de filmes. Dentro do mesmo campo de ideias do governo da Argentina, porém, criado e desenvolvido com muito mais antecedência, o governo da Venezuela idealizou e construiu um Polo de Cinema (figura 7) no país que, segue o mesmo caminho de incentivo e produção de audiovisuais a partir da América Latina.



Fonte: <http://villadelcine.gob.ve>

Figura 7: Villa del Cine na Venezuela

A Villa de Cine, na Venezuela, conta com uma estrutura em produção cinematográfica que, engloba tanto os processos de pré-produção, produção e pós-produção, quanto a formação educacional no campo cinematográfico, com escolas e universidades voltadas para as técnicas de trabalho no cinema. A infraestrutura desse complexo cinematográfico, foi idealizada pelo governo da Venezuela e inaugurada em 03 de junho de 2006, como uma forma de contrapartida as produções

cinematográficas de *Hollywood*. Segundo Marina Terra (2012), “O que levou Chávez a investir recursos nesse centro foi saber, segundo suas próprias palavras, que “oito grandes estúdios de Hollywood dividem 85% do cinema mundial e representam ao menos 94% da oferta cinematográfica na América Latina””.

Essa ideologia de combate a hegemonia de Hollywood no campo cinematográfico, é criticada e, elogiada respectivamente, nesse caso, podemos observar que alguns cineastas venezuelanos divergem quanto as políticas existentes na Villa del Cine. O cineasta Jonathan Jakubowicz, se posiciona contra essas políticas, enfatizando que, os filmes produzidos na Villa del Cine “... retratam a revolução como solução para todos os problemas da nação, ou aqueles que contam histórias dos líderes da independência, sempre com uma versão que favorece valores apropriados pela revolução bolivariana” (TERRA, 2012). Em posição contrária, mas não esquecendo de fazer sua crítica, o cineasta Diego Siquera, destaca que “muitos opositores do governo trabalham lá. Adversários abertos do regime, que têm liberdade total para criar”. Siqueira também tem uma visão crítica e, enfatiza que, “filmes como *Miranda regresa* e *La Clase* trazem um formato gringo, de super-produções. Acredito que deveria haver mais criatividade” (TERRA, 2012).

Contudo, Villa del Cine, se apresenta como um importante Polo de Cinema na América Latina, capaz de somar recursos em conjunto com outros Polos produtores de cinema na região latino-americana, contribuindo para o fortalecimento das relações culturais e, conseqüentemente sendo mais uma forma de desenvolvimento e integração entre nações. Sua infraestrutura é, um espaço reconhecido internacionalmente, por sua alta capacidade de produção em audiovisuais, contando com equipamentos digitais e, estúdios de qualidade com capacidade para produzir até cinco filmes ao mesmo tempo.

O México inaugurou no ano de 2010, o parque tecnológico, Chapala Media Park (figura 8), destinado a desenvolver toda a gama de produtos e serviços em torno do audiovisual, inclusive o cinema. É interessante observar que, este complexo está voltado para o desenvolvimento de uma indústria criativa, aliado as tecnologias da informação (TI), juntamente com o campo educacional, através de vínculos com universidades.



Fonte: <http://ijalti.org.mx/parque/mediapark/>

Figura 8: Chapala Media Park, no México.

Esse parque tecnológico no México, integra diversos campos do audiovisual, incluindo um Centro de Software, voltado para a produção do audiovisual, assim como, para a indústria cinematográfica, televisiva, multimídia e videogames. Contando com equipamentos de alta tecnologia para o desenvolvimento das artes visuais, é possível observar a integração entre os diversos setores da sociedade que estão envolvidos no Chapala Media Park, desde órgãos públicos, como a *Cámara Nacional de Industria Electrónica y Tecnologías de la Información* (Canieti), o *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (Conacyt), assim como empresas do setor privado e, universidades.

A diversidade de operações do complexo mexicano de fomento das tecnologias digitais, são partes importantes para integrar diversos projetos no campo cultural e cinematográfico, tornando-se mais um recurso para envolver países latino-americanos na execução de obras em parcerias que, podem contribuir para estreitar as relações. Nesse sentido, Alonso Ulloa Veléz, secretario de Promoção Econômica do México, assegurou que, “*las ventajas competitivas del parque atraerán proyectos nacionales e internacionales*” (INFORMADOR, 2010).

Essas experiências existentes no México, envolvendo ciência e tecnologia, integrando diversos setores produtivos e criativos, são formas positivas e interessantes para difundir e incentivar a criação de uma indústria criativa, extremamente necessária na contemporaneidade do século XXI, porque é evidente os resultados econômicos e globalizantes dos produtos culturais de entretenimento, principalmente, os audiovisuais, como o cinema.

O caso específico da Itália

Polos de Cinema, podem ser formas de integração entre nações, mesmo quando não estão situados entre países fronteiriços, assim como podemos observar nas experiências dos estúdios da Cinecittá (figura 9), localizados na Itália.



NDERELLA © Morris Puccio / Lux Vide

Fonte: <http://cinecittasimostra.it/>

Figura 9: Estúdios Cinecittá, na Itália.

Os estúdios e teatros da Cinecittá existem desde a década de 1930, passando por diversas transformações no decorrer de sua longa história cinematográfica. Dos acontecimentos políticos e trágicos, aos mais importantes períodos da história cinematográfica mundial, a cidade do cinema italiana, desempenhou seu papel, contribuindo para a construção de filmes que, sempre serão considerados obras de arte.

Dentro desse contexto, é essencial memorar as relações sociais existentes no campo cinematográfico, entre Itália e EUA. A saber, essas relações estão sendo retomadas com as pré-produções de novos filmes norte-americanos que, serão gravados na Cinecittá italiana. Segundo Jim Yardley (2015), a refilmagem do filme Bem Hur (1959, direção de William Wyler), será novamente realizada nos estúdios da Cinecittá, assim como, Zoolander 2, o novo filme do ator norte-americano Ben Stiller, e Spectre, continuação da franquia dos filmes sobre James Bond.

Esse fenômeno globalizado de associação entre países, nesse caso específico, com fronteiras oceânicas, reafirma a ideia de usar Polos de Cinema como formas de desenvolvimento e integração entre nações. A Cinecittá italiana possui em seu histórico, vários momentos de cooperação em produções filmicas

norte-americanas, como a exemplo dos filmes Quo Vadis (1951, direção de Mervyn LeRoy), A Princesa e o Plebeu (1953) e, Ben Hur (1959) ambos dirigidos por William Wyler, Cleópatra (1963, direção de Joseph L. Mankiewicz), entre outros filmes, como os *westerns spaghetti*, da década de 1960, ficando assim, reconhecida como a *Hollywood no Tibre*.

Considerações finais

Consideramos que estamos inseridos em um mundo globalizado e capitalista que necessita cada vez mais de integração para termos a oportunidade de desenvolvimento e difusão de nossos bens culturais. Esse fenômeno não pode ser negligenciado pelas políticas públicas que envolvem cultura e educação, porque estamos em uma era informatizada, comunicativa e tecnológica que, exige atualizações e trocas de saberes, constantemente.

Para tanto, é essencial realizarmos estudos de viabilização dos fazeres cinematográficos, tendo como objetivo o desenvolvimento e integração entre as nações do Mercosul e da América Latina, buscando soluções para concorrer com o produto filmico norte-americano que, sempre está em vantagem nas nossas salas de cinema. Dessa forma, exemplos como a Cinecittá italiana devem ser levados em consideração, para viabilizarmos estratégias semelhantes nos países latino-americanos. Segundo Piva, et al. (2010, p.20), em um estudo da CEPAL no México, sobre a indústria cinematográfica mexicana, concluiu-se que, “*actualmente la industria cinematográfica mundial enfrenta profundas transformaciones debido a cambios tecnológicos y nuevas estrategias empresariales*”. Dessa forma, podemos sugerir que novas estratégias políticas entre setores públicos e privados, podem ser elaboradas para fortalecer as produções cinematográficas dos países latino-americanos, através de políticas de integração, usando os Polos de Cinema, como um dos recursos necessários.

Referências

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (doutorado). Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2004. Acessado em 12/12/2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000349566>.

- AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje*. Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR. 4 a 7 de setembro/2009. Acessado em 09/12/2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>.
- BRASIL. ANCINE. Informe de Acompanhamento do Mercado. Distribuição em Salas de Exibição. *Informe Anual 2015. Superintendência de Análise de Mercado – SAM*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 2015, Acessado em 10/02/2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br>.
- CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*. In: Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.
- CHILE. Gobierno de Chile. *Locacionista internacional llegó a Lo Ríos para hablar de turismo cinematográfico*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 10/06/2015. Acesso em: 23 ago. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/locacionista-internacional-llego-a-los-rios-para-hablar-de-turismo-cinematografico/>.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente*. In: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980, p.13-23.
- INFORMADOR. *Montan industria filmica en Chapala*. Informador online/México. 2010. Acesso em: 27 ago. 2015. Disponível em: <http://www.informador.com.mx/jalisco/2010/186274/6/montan-industria-filmica-en-chapala.htm>.
- LANACION. *Cómo será el faraónico proyecto del Polo audiovisual em la isla Demarchi*. Jornal Lanacion.com, Política-online. Argentina. 10 set 2014. Acesso em 21/07/2015. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1726000-Polo-audiovisual-isla-demarchi-torre-mas-alta-de-america-latina>.
- MAGENTA, Matheus. *Após declínio, Polo cinematográfico de Paulínia é retomado*. Folha de São Paulo, 2012. Acessado em 05/02/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1193983-apos-declinio-Polo-cinematografico-de-paulinia-e-retomado.shtml>.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas/SP: Ed. Papirus, 2006.
- MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2007.
- PIVA, Jorge M. M.; PÉREZ, Ramón P.; PÉREZ, Claudia S.; MONTOYA, Verónica V. *La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor*. CEPAL – Serie Estudios y perspectivas – México – nº 122, 2010. Acesso em: 14 jun. 2015. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/LaIndustriacinematograficaenMexico.pdf>.
- TERRA, Marina. *Cinecittà venezuelana pretende combater ditadura de Hollywood*. Opera Mundi Caracas/Venezuela/UOL/online, 24/08/2012. Acesso em: 17 ago. 2015. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/reportagens/23879/cinecitta+venezuelana+pretende+combater+ditadura+de+hollywood.shtml>.
- YARDLEY, Jim. *Estúdios romanos voltam a ser utilizados para gravação de filmes americanos*. ZH Notícias/online/Hollywood italiana. 29/06/2015. Acesso em: 19 jul. 2015. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/06/estudios-romanos-voltam-a-ser-utilizados-para-gravacao-de-filmes-americanos-4791239.html>.
- ZILAH, Karoline. *Cenários de cinema e ecoturismo são os atrativos de Cabaceiras, PB* – Após 30 produções, cidade recebeu o título de Rolúde Nordestina. Monumentos naturais e cultura do movimento economizam local. G1 Paraíba/Globo.com/on-line. 27/01/2012. Acesso em 18 ago. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2012/01/cenarios-de-cinema-e-ecoturismo-sao-os-atrativos-de-cabaceiras-pb.html>.

“HELLO FOLLOWS, É SOM PINTANDO NAS BOCAS”: o rock na imprensa do litoral piauiense (1970-80)

Gustavo Silva de Moura*

Ao longo de estudos anteriores,¹ me chamou atenção a profusão e referências ao Rock² nos impressos que circulavam no litoral piauiense. Isso abriu caminhos para o aprofundamento nas fontes e temáticas, desembocando neste texto, dentre outras produções.³ O fenômeno do aparecimento do rock em periódicos do litoral piauiense, somente é possível na consolidação da indústria fonográfica brasileira, trazendo junto a seu maquinário e técnicas de gravação, artistas de estilos ainda não imaginados em terras brasileiras.

O historiador, quando debruçado sobre as páginas da imprensa, deve ter em mente a necessidade de examinar todo o complexo contexto social em que está inserido o texto, o autor e a publicação (BOTELHO, 2011, pp. 17-18). Esse tipo de fonte também é um espaço privilegiado de articulação de projetos e mobilização

de opiniões que permite uma percepção sobre as diferentes conjunturas que a imprensa oferece para a pesquisa no campo da História e das Ciências Sociais (CRUZ; PEIXOTO, 2007, pp. 258-259). Maria Helena Capelato (2015, p. 115) observa, a partir das revisões historiográficas iniciadas nas décadas de 1970-80, que temos jornais integrando o *corpus* documental considerado apropriado ao trabalho do historiador. Na mesma década em que as revisões historiográficas tomavam força no Brasil, as reformulações no cenário cultural consolidavam o Rock, transformando-se notícia recorrente em vários aparelhos midiáticos.

Com isso, convém analisar como esse estilo musical começou a ganhar força entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, levando em consideração o cenário político brasileiro e consolidação da indústria fonográfica no Brasil, com a chegada de grandes empresas da área em um período marcado por censuras e um processo de “redemocratização”, onde percebemos o Rock ganhando maior evidência nas grandes mídias.

Parte da juventude, desde a década de 1950 por meio da música, rompeu com algumas convenções sociais e culturais num movimento que deu origem ao Rock. Usado como instrumento de contestação e reivindicação, esse estilo musical, quase que simultaneamente, se tornou também comportamental, abordando temáticas que se relacionavam ao cotidiano da juventude, trazendo visões locais e globais.⁴

Rapidamente o rock ganhou o mercado, propiciando na década de 1960, movimentos como, por exemplo, “a invasão britânica” nos Estados Unidos, com *The Beatles*, *The Rolling Stones* e *The Who*, bandas inglesas que foram importantes na difusão e

* Mestre em História (História e Historiografia) pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, onde foi bolsista CAPES. E-mail: mouragustavo80@gmail.com.

1. Cf. “*E A CIDADE ESTREMECEU: A cultura do Rock/Metal nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI*”, Monografia apresentada em 2014 à Universidade Estadual do Piauí, como pré-requisito para obtenção do título de Licenciado em História. Realizei numa abordagem de cunho mais geral o artigo “Ditadura postiza: o rock durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). *Gnarus- Revista de História*, v. 6, Rio de Janeiro, 2015, pp. 83-92.” Sedo uma adaptação do TCC do curso de especialização em História do Brasil desenvolvido na Universidade Candido Mendes. Ainda como produção relacionado ao tema foi publicado o livro *E a cidade estremeceu: História do Rock/Metal no litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990*, 1º ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

2. Sigo a recomendação do historiador Paulo Chacon, ao indicar que o termo Rock com letra maiúscula se refere aos movimentos musicais e o rock com letra minúscula se refere à música (CHACON, 1983, p. 19). Usamos o termo Rock englobando todos os estilos derivados desde a década de 1960, seguindo em parte a recomendação do historiador Paul Friedlander que o denomina de pop/rock essa generalização (FRIEDLANDER, 2012, p. 12).

3. Até esse momento, destacamos o trabalho apresentado na Semana de História da UESPI em 2015 intitulado *Raimundo virou punk: as relações entre Rock e Imprensa no Jornal Inovação em Parnaíba-PI* e o resumo expandido publicado nos anais do II Congresso Acadêmico Unifesp, em 2016, com o título *Na mídia do litô: história, rock e imprensa em parnaíba-PI*, pp. 1028-1029.

4. Para melhor entender o Rock na década de 1950 ver: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*, 7º ed. Rio de Janeiro:Record, 2012, pp. 29-41. Sobre o caso brasileiro ver: MOURA, Gustavo Silva de. *Primeiros acordes distorcidos: a construção de um rock and roll brasileiro na década de 1950*. *Gnarus-Revista de História*, v. 3, Rio de Janeiro, 2013, pp. 65-72.

consolidação do Rock mundialmente. A indústria fonográfica estadunidense já se ampliara, sendo um mercado visado por artistas de outras nacionalidades.

Essa difusão realizada pelo mercado fonográfico nos anos de 1960 e início da década seguinte, influenciou vários artistas e jovens, fazendo com que o rock servisse de trilha sonora para os movimentos de contracultura, ganhando espaço ainda maior nos anos 1980 e 1990 (SAGGIORATO, 2012, p. 39; FRIEDLANDER, 2012, p. 328). No entanto, o Rock no Brasil, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, foi alvo de discussão, por parte da direita e de movimentos da esquerda.⁵

O historiador Marcos Napolitano (2014, pp. 17-34) exemplifica a visão convergente desses dois campos políticos opostos, quando observa que, no caso da elite, na década de 1950, havia críticas sobre personagens que fugiam das normas de conduta da burguesia, considerados “escapistas e banais”. O Rock pode ser colocado no ponto em que, esses personagens de camadas populares, que apareciam em meios de comunicação da época eram vistos como uma forma de “desvio de conduta, sendo debochados, cafajestes e malandros”. E, no caso do movimento estudantil da década de 1960, o Rock seria “produto da invasão imperialista”, exemplificando, seria símbolo da alienação política e do culto à sociedade de consumo, além de superficial em sua rebeldia.

Segundo Marcia Tosta Dias, a década de 1970 foi um período marcado por uma ampliação considerável na indústria fonográfica brasileira, havendo modernização do seu aparato técnico, fruto de incentivos governamentais. Isso fez com que grandes empresas multinacionais do ramo midiático se instalassem no Brasil (DIAS, 2008, pp. 55-69). Paralelamente à ampliação da indústria fonográfica, tivemos um período em que a denúncia política e social foi tema recorrente na música popular brasileira (CALDAS, 2005, p. 204). A década de 1970 é, inclusive, apontada pelo historiador Alexandre Saggiolato como um período em que foi construída e assegurada a identidade do Rock brasileiro, surgindo com isso muitas bandas e a introdução de grandes shows em ginásios e ao ar livre (2012, p. 17).

A partir da abertura política, o Rock começou a ter maior força no país, surgindo na grande mídia. Isso ocorre principalmente com bandas e artistas de São

Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, que foram estados em que o movimento obteve maior repercussão no cenário brasileiro por conta da centralidade dos meios de comunicação situados nessa região. Formou-se assim, a primeira divisão do Brock, termo cunhado especificamente para definir o Rock brasileiro na década de 1980, como propôs Arthur Dapievi, em seu livro *BROCK: O rock no Brasil dos anos 80*⁶. Essa primeira divisão seria composta das bandas que obtiveram sucessos de vendas e participaram dos principais eventos realizados no Brasil.

De uma forma simplificada, seriam as bandas que alcançaram sucesso fonográfico na década de 1980. Porém, assim como diz o próprio Dapievi, devemos considerar que para além dos grandes centros, surgiram várias bandas de rock, compondo divisões de base do BRock, em várias outras localidades do Brasil, como em estados do Nordeste e Norte do país (2015, pp. 181-194).

Temos como marco da consolidação do rock brasileiro na mídia o festival *Rock in Rio*, cuja primeira edição aconteceu no ano de 1985, na cidade do Rio de Janeiro. Considerado até hoje um dos maiores festivais do mundo, as principais bandas do cenário Rock e Metal mundial, nele se apresentaram. Nomes como os alemães do *Scorpions*, os ingleses do *Iron Maiden* e os australianos do *AC/DC*, dentre outras bandas, que estavam no auge de suas carreiras e que antes nunca tinham estado no Brasil, participaram desse evento.

Portanto, este capítulo tem como objetivo analisar notícias, matérias, notas e colunas que tenham o Rock como foco, mostrando sua difusão e inserção na cidade de Parnaíba a partir do contexto de ampliação da indústria fonográfica brasileira. Para isso usaremos os jornais *Folha do Litoral*, *A Libertação* e *Jornal Inovação*, que circularam nas décadas de 1970 e 1980 em Parnaíba-PI.

Década de 1970: indústria fonográfica e mídia

Na década de 1970 a imprensa do litoral piauiense⁷ estava “antenada” com as temáticas nacionais e internacionais na música. Essa afirmação se fundamenta

5. Especificamente entre finais da década de 1950 e entre os anos de 1964 e 1985, onde temos uma ditadura civil-militar. Entre as décadas de 1960 e 80, o Rock já se mostrava consolidado mundialmente, fato evidenciado pela indústria fonográfica internacional.

6. A primeira edição desse trabalho foi lançada em 1995. Usamos aqui a quarta edição, lançada em 2015 pela Editora 34. DAPIEVE, Arthur. *Brock: O rock no Brasil dos anos 80*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

7. Vale destacar que os impressos da região focam fortemente as movimentações do cenário político estadual e nacional, não des-

quando ao ir no encontro das fontes, conseguimos encontrar informações sobre artistas mundialmente conhecidos, como as sobre o ex-Beatles Paul McCartney⁸, até experiências do movimento Rock local⁹.

Mostrando o alcance do Rock nas mídias parnaibanas, temos no início da década de 1970 uma coluna no jornal *Folha do Litoral*, com um nome sugestivo e condizente com o Rock. Intitulada “As Transas”, ela dava as últimas notícias do cenário Rock mundial e nacional, por exemplo:

A revista *Veja* apontou os dez melhores álbuns (elepê) do ano findo que eu mostro para vocês: *Transas* - Caetano Veloso (Phillips); *Clube da Esquina* - Milton Nascimento (Odeon); *Atom Heart Mother* - Pink Floyd (Odeon); *School's Out* - Alice Cooper (Continental); *2222* - Gilberto Gil (Phillips); *Acabou Chorare* - Novos Bahianos (Som Livre); *Mozart* - maestro Karl Böhn - (Deutsch Grammophon); *Mahler* - Orquestra de Amsterdam (Phillips).¹⁰

Esse trecho corrobora com Marcia Tostas Dias, quando argumenta que a consolidação do poder da grande transnacional do disco no Brasil faz com que a MPB passe a dividir espaço com outros segmentos musicais, fenômeno esse causado pelo estabelecimento de grandes gravadoras no país na década de 1970 (DIAS, 2008, pp. 78-79). Temos neste momento, disputando as vendas com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Novos Bahianos; Pink Floyd e Alice Cooper.

Segundo Eduardo Vicente (2008, pp. 111-112), o rock no Brasil começou a ganhar espaço, no sentido de intensa produção, em finais da década de 1970,

toando do que era em outra localidade, devido ao momento em que vivia a sociedade brasileira. Usamos no decorrer de nosso texto edições dos jornais *Folha do Litoral* e *Jornal Inovação*, que eram vinculados ao MDB. O *Folha do Litoral* foi fundado por João Batista da Silva, que viria ser prefeito da cidade de Parnaíba. O *Jornal Inovação* inicialmente pretendia ser o veículo de comunicação da juventude MDBista na região. Também usamos o jornal *A Libertação* que teve como fundador e diretor responsável Batista Leão, figura política em evidência na região nas décadas de 1980 e 1990, tendo sido secretário municipal na gestão do prefeito Mão Santa, em inícios dos anos 1990, além de ter gerido vários órgãos da mídia na região.

8. Sobre Paul McCartney encontramos no jornal *Folha do Litoral* em 1975 uma coluna chamada *Transas: Pop tops* informações sobre uma passagem no Brasil, nesse mesmo ano, junto a Black Sabbath e Rolling Stones, além de em um outro momento sobre a possível gravação no Brasil de um disco do Wings.

9. Cf.: SOUZA, Danilo de M. Inferno no Céu-Um Grito de Contra-Cultura. *Jornal Inovação*, 31/01/1984, n° 44, ano 07, p. 05.

10. J. FRANÇA. As Transas. *Folha do Litoral*, 04/01/1973, n° 1050, ano 13, p. 03.

período que começam a ocorrer um uso por projetos alternativos que acarretavam a demanda do público, causando assim o surgimento de bandas e festivais voltados ao público Rock, tendo assim um auge na metade da década de 1980.

Vemos nesse processo, a chegada do Rock na cidade de Parnaíba, pois, a imprensa começou a divulgar em colunas, matérias, notas e mostrou os principais lançamentos nacionais e internacionais, dando ao público, críticas sobre as obras e divulgando shows que aconteciam em âmbito nacional. Essa ampliação/divulgação facilitou a chegada das informações na região Nordeste do país.

Nos jornais de Parnaíba, temos notícias de outras mídias que estavam na região. O Rádio e a Televisão contribuíram com o Rock, sendo o primeiro mais que este outro. Nas décadas de 1970 e 1980, Parnaíba enfrentava problemas no seu sinal de TV, haviam períodos em que esse sinal não chegava às casas do litoral.

No entanto, temos no rádio um dos meios de comunicação mais usados, somado aos periódicos, ajudou a difundir o Rock na cultura local. Conseguimos perceber programas musicais que tinham músicas para o público jovem¹¹, tendo em alguns o rock como principal pauta. Essas músicas eram veiculadas pelos mesmos personagens que escreviam nos jornais, sendo J. França, Bernardo Silva e Danilo Melo, exemplos de profissionais na faixa etária dos 20 anos que estavam presentes nos dois meios de comunicação. No ano de 1973, J. França no *Folha do Litoral* sobre um programa que figurou a cantora rock Pat Bonne e o cantor brasileiro Raul Seixas, escreve:

Pat Bonne, cantante da década de 50, teve lançado recentemente um álbum que traz grandes sucessos daquela época que era toda do rock and roll. Com uma montagem especial feita pelo Emilson em seu programa diário na Educadora com as músicas “Truti Fruti” (Pat Bonne) e “Let me Sing Let me sing” (Raul Seixas) ele mostrou uma mera coincidência musical. Cá pra nós, o negócio tá mais plágio.¹²

11. Alguns nomes são: Rock Igarapu (Rádio Igarapu); Rádio Rock and Roll (Rádio Educadora); Super Parada Musical (Rádio Educadora), o citado no texto *Beatles Club Band* (Rádio Difusora – Maranhão), dentre outros. Ressaltamos que existem mais programas, nominamos somente alguns que têm maior destaque na área do Rock.

12. J. FRANÇA. As Transas. *Folha do Litoral*, 03/02/1973, n° 1059, ano 13, p. 03.

Podemos perceber nesse trecho que havia não somente uma reprodução dos sucessos do momento, mas havia também críticas sobre a música veiculada. Não nos cabe aqui analisar se há semelhanças ou plágio, no entanto, podemos perceber que há um conhecimento sobre as batidas do rock nacional e internacional, mostrado em vários momentos de seus escritos no referido periódico.

Saído de Parnaíba no ano de 1975, em direção à São Luís, J. França levou pouco tempo para se inserir nas mídias do Maranhão, criando um programa de rádio que segundo ele, poderia ser ouvido na cidade de Parnaíba. Essa afirmação está entre suas últimas aparições veiculadas no jornal *Folha do Litoral*:

Nós sabemos da potência e a cristalinidade do som da *Rádio Difusora* do Maranhão, aí em Parnaíba, convidamos aqueles que foram nossos ouvintes na Rádio Educadora e particularmente, aos admiradores do extinto Beatles, para um encontro, todos os domingos, na marca das treze horas, através da emissora maranhense, onde estamos apresentados o programa *Beatles Club Band*.

Trata-se de um histórico musical sobre a vida do sensacional grupo, onde nós contamos a história da formação do grupo e divulgamos as músicas compostas pela dupla Lennon & McCartney.

Então, a partir de domingo, gire o seletor de sintonia do seu receptor para a *Rádio Difusora*, na marca das treze horas, estabilizando-o em 62 metros, para curtir comigo, o som do BEATLES.¹³

Dentre as várias informações colocadas por J. França, uma se destaca na proposta aqui desenvolvida. Falar da possibilidade de chegar sinais de outros estados, mostra o quão decisiva foram as ondas sonoras e impressos para que o Rock fosse divulgado em regiões fora do alcance das distribuidoras e dos shows, sendo esse, o caso do Piauí em um primeiro momento, panorama mudado em poucos anos com a chegada de shows e distribuidores em finais da década de 1970 e início da de 1980.

Outra informação, que pode ser considerada importante na consolidação do Rock no litoral, é a importância colocada na banda The Beatles na programação. No ano de 1975 os parnaibanos tinham a possibilidade de ouvir suas composições e ideias em casa. Dez anos depois, a banda e suas composições seriam um dos

fatores de uma polêmica¹⁴. Steeve Chapple e Reebee Garofalo afirmam que: “A força e a popularidade que os Beatles tinham ganho no seu período mais directo habilitou-os a conduzir milhões de jovens a toda uma série de mudanças” (1989, p. 110).

Em finais da década de 1970 essas mudanças continuavam dando fortes efeitos no litoral do Piauí, isso pode ser exemplificado nos dois shows programados e que teriam participação de Raul Seixas. Divulgado por Batista Silva em sua coluna intitulada Dicas & Discos, levou grande expectativa para as mídias. Lançado por notícias no *Folha do Litoral*, esse show mereceu lugar de destaque na primeira página da edição de 12 de abril de 1978. A nota intitulada “Show”, dizia o seguinte:

Anuncia-se para o próximo dia 22 um grande show em Parnaíba com Raul Seixas, Elke Maravilha, algumas chacetes e outros artistas de destaque no cenário artístico musical do País. A este respeito há nada concreto. Detalhes em nossa próxima edição, na coluna “Dicas & Discos”.¹⁵

Em todo o mês de abril e início de maio de 1978, encontramos notícias desse tipo na coluna fixa Dicas & Discos e por notas no *Folha do Litoral*. Essas notícias enfatizavam o evento, criando um cenário o qual o litoral figurava no circuito nacional de shows. No mesmo período, Parnaíba recebeu outros shows de repercussão. Além de Raul Seixas, Waldick Soriano se apresentou no litoral piauiense, no mesmo período. Essa ideia de grandes shows na região é (re) afirmada pelo *Folha do Litoral*, quando em uma nota que tinha como título “Raul Seixas amanhã em Parnaíba”, dizia:

O Cantor Raul Seixas, autor de grandes sucessos como “Gita”, “No dia em que a terra parou”, e “Maluco beleza” estará amanhã, pela primeira vez cantando para os parnaibanos, em dois espetáculos programados para o SESC e Igara Club, respectivamente.

O compositor baiano virá acompanhado do seu conjunto e de algumas chacetes que estarão dançando por ocasião do show, marcado para às 19 horas no SESC e no Baile a se realizar às 22 horas no Igara.

13. J. FRANÇA. As Transas. *Folha do Litoral*, 14/05/1975, nº 1281, ano 16, p. 04.

14. A polêmica que mencionamos gira em torno de um show, onde seriam tocadas músicas da banda inglesa em ritmo de forró. Isso atraiu críticas relacionadas à perda de um regionalismo frente ao imperialismo estrangeiro. Ver: por que Beatles Forrover. *Jornal Inovação*, outubro de 1985, p. 10.

15. Editorial (Nota). Show. In *Folha do Litoral*. 12/04/1978, nº 1564, ano 18, p. 01.

Trata-se de mais um grande nome do cenário artístico nacional que nos visita e um boa oportunidade de se “curtir” ao vivo, seus grandes e discutidos sucessos.¹⁶

Ver que a sociedade local aceita dois shows de um artista vinculado ao rock e contracultura, divulgando fortemente essas apresentações, dá amostras que em finais da década de 1970 eram um cenário fértil para a “cena rock” que viria nas décadas posteriores.

Na edição do dia 06 de maio de 1978, do jornal *Folha do Litoral*, lançando um dia antes do show, Raul Seixas apareceu em três lugares do periódico, todos reforçavam divulgação. Na coluna *Dicas & Discos* havia o seguinte:

Raul Seixas é presença marcante amanhã aqui nesta encantadora city. Ele estará acontecendo às dezenove horas num show a ter lugar no SESC, logo após num baile monumental que se realizará no Igara Clube. O Baiano de “ouro de tolo”, “Let-me Sing, Let-me Sing”, “Gita” e tantos outros sucessos promete descolar um enorme público a estes dois espetáculos. Grande é o número de aficionados que esperam ansiosos a apresentação de Raul que, pela primeira vez, vem a Parnaíba. A promoção é das Lojas Ypiranga, Nelson Chaves Filhos e Rubem Freitas.¹⁷

Um dos organizadores desse evento foi Rubem Freitas, na época também editava uma coluna no jornal *Folha do Litoral*, intitulada *Carnet Social*, com temas da cultura da cidade. Diferentemente da *Dicas & Discos*, Rubem Freitas e seu *Carnet Social*, falavam de temas da “alta sociedade”, bailes, casamentos, filhos de pessoas abastadas que passaram em vestibulares de outros estados, dentre outros temas da classe burguesa do litoral. Por conta disso, não encontramos informações ou divulgações do show no *Carnet Social* juntamente com a *Dicas & Discos*. Somente na edição do dia 06 de maio, um dia antes da realização dos shows, Rubem Freitas dedicou duas linhas que diziam: “Por hoje, stop, RAUL SEIXAS amanhã em Parnaíba, pela primeira vez. Show no SESC e festa no IGARA”.¹⁸

O Jornal *Folha do Litoral* e Rubem Freitas nos mostram que embora estivesse à frente do show, sua coluna não era o “local ideal” para divulgação do

espetáculo, sendo esse a coluna *Dicas & Discos* de Bernardo Silva, expresso na primeira referência da apresentação pelo editorial e confirmado no decorrer dos meses. Mesmo sendo assinada por um dos organizadores, dando a entender que cultura de massa e popular tinha lugar somente na coluna *Dicas & Discos* de Bernardo Silva. Embora interessante, essa é uma questão de maior complexidade e mostra como eram as estratégias da indústria fonográfica na região. Após a apresentação de Raul Seixas, surgiram na mídia reclamações, uma delas era referente aos produtores.

E a turma comentava nos corredores da Rádio Educadora, a *sabedoria* do pessoal que realiza promoções em Parnaíba. Quando vão trazer um artista, iniciam logo uma paquera tremenda com os locutores. Ou mais. Tratam de associar alguém lá de dentro à comissão promotora, a fim da publicidade ser grátis. E haja propaganda. E haja saco pra aguentar a todo instante músicas do mesmo artista na programação diária, como se a Rádio fosse uma amplificadora. E, na hora “H”, nem sequer um ingresso é enviado como pagamento da divulgação. É que os sabidinhos acham que temos obrigação de divulgar as picaretagens deles gratuitamente. Gostei do Nelson Chaves, nessa promoção do Raul Seixas. Deveria ter sido um pouco mais elegante com o pessoal da imprensa. Mas, infelizmente não foi. E que já não se faz mais nada como antigamente. Isto é porque o Nelsinho também é da imprensa. Imaginem se não fosse. Comportamento beleza, *negão!* Gostei.¹⁹

Segundo Bernardo Silva, os produtores associavam alguém de dentro da Rádio Educadora – no show de Raul Seixas, Nelson Chaves - para que houvesse uma divulgação grátis, isso pode explicar o nome incomum de Rubem Freitas entre os organizadores. Outro argumento base de Bernardo Silva, está em torno do modo de ação dos promotores de espetáculo que tocam as músicas dos artistas que estarão em seus eventos de forma massiva nos programas musicais.

Portanto, presumimos que Raul Seixas teve suas músicas nas programações diárias por ao menos um mês, tempo de divulgação na imprensa como podemos perceber. Seus sucessos sempre eram enfatizados nas notícias com o objetivo de chamar atenção do público, para, além disso, mostra que existem notícias de que muitas pessoas compareceram ao evento. Sobre esse público:

16. Editorial (Nota). Raul Seixas Amanhã no SESC. In *Folha do Litoral*. 06/05/1978, nº 1569, ano 18, p. 08.

17. SILVA, Bernardo. *Dicas & Discos*. In *Folha do Litoral*. 06/05/1978, nº 1569, ano 18, p. 06.

18. RUBEM, Freitas. *Carnet Social*. In *Folha do Litoral*. 06/05/1978, nº1569, ano 18, p. 03.

19. SILVA, Bernardo. *Dicas & Discos*. In *Folha do Litoral*. 10/05/1978, nº1570, ano 18, p. 04 (Grifos do original).

O show de Raul Seixas foi agradável. Gostoso mesmo. Amarga foi a reação do público que permaneceu na mais completa e perfeita frieza. Vez por outra uns aplausinhos tímidos, uns gritinhos *esfomeados* e só. E o Raul, muito louco, descolava um som incrível, super malucção, num frenesi total. E a moçada lá, parada, talvez ainda em estado de êxtase causado pelo visual promovido pelas Chacretes que reboavam provocantemente, para a *desgraça* do Jairo Medeiros. E o mais tudo bem. Vamos trabalhar agora para domesticar esse pessoal estático, que reage mecanicamente ante um som de rock. Um público que aplaude, imitando os auditórios que a gente vê na televisão, como bem definiu o Olavo Rebelo. Mas, já dizia Antonio Carlos: “Nem só de aplausos vive o *homem*”. E o Raul está aí. Vai muito bem, obrigado. Valeu a intenção, digo, a promoção.²⁰

Raul Seixas e seu show causaram desconforto ao mesmo tempo em que contribuiu com os sonhos de uma juventude local. Percebemos que há esperanças no crescimento do rock na cidade. Quando proposto “domesticar” os parnaibanos ainda estáticos diante do som e atitude Rock, percebemos que o público não tinha contatos diretos com artistas desse estilo, no caso o contato do “ao vivo”. A passagem de Raul Seixas em terras litorâneas ainda faz parte da memória roqueira da região, sendo considerado um dos marcos do rock no litoral do Piauí, levando a um novo nível de percepção, o público que antes somente tinha contatos pelas mídias.

Década de 1980: ascensão e contestação

Com os acontecimentos da indústria na década de 1970, o rock no Brasil começou a ganhar status e maior circulação nas mídias nacionais, sendo a década de 1980 o seu auge para a indústria fonográfica.

O rock desenvolve-se a partir de dois movimentos complementares: ecos do processo de mundialização da cultura e, conseqüentemente, da produção fonográfica, subsidiando a expansão e chegada do gênero a regiões do Brasil. Prontamente, observa-se o engajamento das companhias locais no sentido de produzir, promover e difundir o pop rock brasileiro, interessadas no mercado consumidor jovem (2008, p. 86).

Essa difusão fez com que o Rock, que na década de 1980 andou em paralelo midiaticamente com os movimentos populares em prol da redemocratização brasileira, tivesse representantes como Cazuzu no *Rock in Rio 85*, ao cantar *Pro dia nascer feliz*, fazendo alusões ao momento político nacional, e *Inferno no Céu*, no Show das Diretas em Parnaíba.²¹

A presença do Rock nas páginas da imprensa parnaibana se deu também pelas letras dos então jovens roqueiros, que usavam esses espaços como forma de participação e engajamento na política. A partir dessas contribuições, temos fortalecido uma visão mais direta sobre o rock, mostrando fortemente o local.

Na década de 1970, J. França se tornou emissário do rock local, lugar que após sua saída de Parnaíba no ano de 1975 ficou vago. Somente no ano de 1984, quase uma década depois, vemos um novo emissário, chamado Danilo Mello, agora no Jornal Inovação. Esse jovem jornalista/roqueiro assinou matérias que traziam a voz das bandas de rock do litoral, algumas ganharam destaque nas edições como a matéria “Raimundo Virou Punk”²² e Setembro Negro²³.

Retomando, havia em muitos momentos nas rádios e jornais os mesmos personagens, não foi diferente com Danilo Mello, assim como há similaridade com J. França em alguns questionamentos colocados por parte da sociedade. Um exemplo do questionamento relacionado ao Rock nas mídias parnaibanos está na matéria da edição nº51 de 1984 do Jornal *Inovação*, a mesma tinha o teor de resposta à sociedade que criticava o programa de rádio no qual a temática principal era o Rock:

Há seis meses atrás, juntamente com um amigo - Nilson Borges (Nyx Roten) -, conseguimos implantar um programa radiofônico através da Rádio Educadora de Parnaíba intitulado “Radio Rock’n’Roll” e nos propunhamos fazer um programa diferente de rock; sem preconceitos ou tabus.

Entramos no ar aos sábados, a partir das 14:15hs., ao longo desse período conseguimos penetrar na cabeça de muita gente, e, por ser um programa diferente e

20. SILVA, Bernardo. *Dicas & Discos*. In *Folha do Litoral*. 10/05/1978, nº 1570, ano 18, p. 04.

21. EDITORIAL. DIRETAS. *Jornal Inovação*, 01/07/1984, nº 49, ano 07, pp. 01 e 03. A confirmação da participação da banda *Inferno no Céu* nesse evento se dá em BREGA, Danilo. *Inferno no Céu: eis a questão*, s/n.

22. SOUZA, Danilo de M. *Raimundo Virou Punk*. *Jornal Inovação*, 01/07/1984, n 49, ano 07, p. 04.

23. SOUZA, Danilo de M. *Setembro Negro*. *Jornal Inovação*, 10/1985, nº 55, ano 08, p. 10.

original, sem qualquer vínculo com o esquema reciclado e enlatado das AMs e FMs, nosso programa vem sofrendo severas críticas de alguns.

Acham que somos alienado, que só falamos bobagens..., mas se esquecem que, na abertura e no decorrer de cada apresentação tocamos em assuntos como pacifismo, ecologia, arte, cultura, contra-cultura, fome, miséria, etc.²⁴

Vemos que havia engajamento político nos jovens e vontade de promover mudanças na sociedade. O Nordeste nesse período era marcado pela pobreza, que caracterizava fortemente o cotidiano dos roqueiros da cidade, que em grande parte vinha de famílias pobres. Devemos ressaltar que alguns advinham de famílias abastadas, formando uma rede de colaboração, a qual aquele que tivesse maiores condições econômicas dava suporte para o de menor condição.

No entanto, estar em alta no mercado consumidor não significa sucesso em todos os níveis geracionais ou de classe. No ano de 1984, a sociedade parnaibana buscou barrar um programa feito por jovens, para jovens roqueiros, na década de 1970 a imprensa de Parnaíba já dava sinais, que consideramos de pouco resultado, sobre essa tentativa de “demonização” do Rock.

Gritos, e braços que se agitam, contorções frenéticas ao som de um ritmo alucinante, eis uma cena comum em qualquer espetáculo de música denominada “de vanguarda”.

(..) que efeitos produzirá toda essa excitação? Será isso verdadeiro divertimento?

David Nobel, vice-presidente do “Hirlls America Chistian College” dedicou mais de cinco anos de pesquisa para responder a essas perguntas.

Em seu livro “Os menestréis do marxismo”, Nobel revela fatos bem documentados e as transformações do “rock”

A tese central da obra é que o comunismo tem explorado a “música jovem, para subverter as mentes dos povos que ele escravizou ou pretende escravizar. (...). Nobel conclui que a música “rock” e congêneres cria um ambiente propício à circulação da ideologia comunista, favorecendo a demolição dos princípios da ordem, da moral, do sendo do dever. Além disso, a “música jovem” e suas “mensagens” leva a juventude rapidamente ao sexo, às drogas, produzindo ainda neuroses, estado prolongado de susceptibilidade e hipnose de massa (ABIM- Agência Boa Imprensa).²⁵

Vemos então que circulavam acusações ao Rock como socialmente maléfico. Ironicamente duas páginas depois dessa matéria, na mesma edição, foi publicada a coluna “As Transas”, de circulação periódica e anunciando “a boa música”²⁶ (Rock).

Roqueiros parnaibanos surgiram nos textos e nos sons do litoral mostrando uma arte engajada e de teor político e social. A imprensa noticiava a tomada dos palcos na região.

Dois shows musicais produzidos por garotos em menos de uma semana, confirmaram a potencialidade artística e criativa da juventude parnaibana. Primeiro foi ‘Retragens’, do conhecido Grupo Musical Cachoeira, reunindo um público razoável no *Centro Cultural de Parnaíba*. Mesmo sem aquela garra característica do “Cachoeira” o show deu pra marcar.

Depois foi a vez do espetáculo musical da Banda “Inferno no Céu” (ex-Raio do Sol), com a participação de duas Bandas desconhecidas do público parnaibano. A apresentação do show, também no Centro Cultural deixou bem clara a intenção dos garotos: provocar um terremoto cultural, e provocaram.²⁷

E fora da região.

Com muita dificuldade conseguimos chegar a “cidade verde”. Iniciadas as apresentações sobe o palco o grupo “Vênus”, fazendo uma exibição sem graça, plagiando (do começo ao fim) o grupo inglês “Iron Maiden”. Pior que a apresentação do Vênus, só a de um locutor de uma FM da capital com um falatório manjado dizendo que, o rock, entre outras coisas é uma música que prega a paz e o desejo de jovens de serem independentes. Nesse momento, sobe o guitarrista do segundo grupo com uma camisa destacando as faixas da bandeira inglesa que, como se sabe, é das nações mais imperialistas da História.

(...)

Pensamos que “o mudar o mundo” deva ser seguido de lutas concretas. Subir ao palco, falar em bomba atômica e outros papos manjados não representa nada. A liberdade está muito além das drogas e de posturas facistas, como a assumida pela maioria dos metaleiros.²⁸

24. SOUZA, Danilo de M. Rádio Rock’n’roll. *Jornal Inovação*, 01/07/1984, n° 51, ano 08, p. 07.

25. MEIRA, Silva. Efeitos da música Jovem. *Folha do Litoral*, 08/01/1975, n° 1248, ano 15, p. 03.

26. Termo usado por J. França em alguns momentos se referindo ao Rock.

27. SOUZA, Danilo de M. *Inferno No Céu-Um Grito De Contra-Cultura*. *Jornal Inovação*, 31/01/1984, n° 44, ano 07, p. 05.

28. SOUZA, Danilo de M. *Setembro Negro*. *Jornal Inovação*, 10/1985, n° 55, ano 08, p. 10.

Vemos, a partir da imprensa local, que os jovens já buscavam alternativas para serem ouvidos, usando o Rock como meio de verbalizar suas percepções e opiniões sobre a sociedade piauiense. A banda Inferno no Céu também apareceu em 1984 como um dos destaques musicais na cidade elencados pelo jornal *A Libertação*.²⁹ Feito não repetido por outra banda de rock no período.

Mesmo sendo distante geograficamente dos espetáculos e shows ocorridos na região sudeste e que marcou um novo momento na indústria fonográfica e cultural brasileira, temos a participação de jovens do litoral piauiense. Essa participação transcende o âmbito pessoal de seus participantes e é registrado nos jornais veiculados na região.

Levando em consideração essas notícias e quem era noticiado, encontramos uma categoria criada pelos próprios colunistas sociais do litoral, chamada de “colunáveis”,³⁰ eram pessoas de famílias abastadas da região, sendo filhos de médicos, advogados, engenheiros, funcionários públicos ou/e políticos locais. Os colunistas argumentavam que não necessariamente eram pessoas “ricas”, mas na prática observamos o contrário.

Informações como estas colaboraram para a circulação de referências entre a juventude da cidade. Esses jovens abastados apareciam antes, durante e depois do Rock in Rio, na coluna de Colombo Neto, da seguinte forma:

“Jeanette de Moraes Souza Oliveira juntando um Grupo de amigas para a cidade maravilhosa: na agenda, o rock in Rio”.³¹

“Danilo Caldas de Queirós, Bernardo Lages Caldas e Bernardo Bacelar Mendes Neto, fazendo planos para o Rock in Rio, em janeiro próximo”.³²

29. EDITORIAL. Destaques Do Ano. *A Libertação*. 01/02/1984, nº 75, ano 01, p. 03.

30. Segundo o colunista Rubem Freitas, esse termo que seria consenso entre o grupo de colunistas da imprensa da região, isso segundo o próprio Colombo Neto, seria definido como: “Colunável é a pessoa que movimenta a sociedade. Um casal, um rapaz, uma moça, um grupo de pessoas que viaja, de recepções, visitas frequentes clubes sociais e churrascarias requintadas, vai à praia e sabe aproveitar, para entretenimento, os pontos turísticos da cidade e da região. Enfim, sabe aproveitar a vida.” Cf.: Rubem Freitas. *Carnet Social. Folha do Litoral*, 20/08/1975, nº 1309, ano 16, p. 03.

31. COLOMBO NETO. *A Libertação*, 20/10/84, nº 139, ano 02, p.03.

32. COLOMBO NETO. *A Libertação*, 17/11/84, nº 145, ano 02, p.03.

“Mudaram de idade hoje, Alberto Moraes Vêras e Bernardo Bacelar, este comemora a data na “Cidade Maravilhosa” em Ritmo de Rock in Rio”.³³

“Cartão Postal do “Rock In Rio Festival” chegando para o Reporter, assinado por Bernado Lages Caldas, Danilo Queiróz, Bernardo Bacelar Mendes Neto e Francisco Artur Galvão Valle. Eles contam que estão curtindo pra valer a “Cidade Maravilhosa e Rock In Rio, naturalmente”.³⁴

“Bernardo Lages Caldas, Danilo Queiróz e Bernado Bacelar Mendes Neto, chegaram do “Rock in Rio Festival”. Verinha Bacelar e José Alberto também”.³⁵

A participação de parnaibanos no maior festival de rock da América Latina foi importante. Percebe-se que após o festival, o rock no litoral piauiense começou a adquirir outros parâmetros na sociedade. Bandas começam a ter possibilidade de shows com maiores estruturas e conjuntos musicais buscaram atualização de repertório em direção ao rock. Nesse sentido, emerge público consumidor do rock em Parnaíba e região, incentivando realização de shows que possibilitam essas mudanças. Segundo o historiador Paulo Gustavo da Encarnação:

Transmitido nacionalmente pela Rede Globo de Televisão, o Rock in Rio trouxe visibilidade para o rock nacional e foi um ponto fundamental na ascensão e profissionalização no país. E com a realização do evento as dicotomias nacional/estrangeiro e politizado/alienado retornariam com força no cenário musical e nas páginas da imprensa (2015, p. 139).

Em 1985, aconteceu um show chamado de *I Festival de Conjuntos de Parnaíba 85*. Esse festival tinha várias peculiaridades e levava a alcunha de *Rock in Parnaíba* - em referência ao Rock in Rio. Ele era composto em sua minoria por conjuntos musicais, mas com participação de bandas rock e *heavy metal*, como podemos ver em sua divulgação:

Sob a iniciativa da São Paulo produções e Promoções Artísticas, à frente o empresário Néelson Barroso, acontecerá no próximo dia 14, no Lions Club em Luís Correia, o I Festival de Conjuntos de Parnaíba 85 (O 1º ROCK IN PARNAIBA), onde estarão reunidos 9

33. COLOMBO NETO. *A Libertação*, 16/01/85, nº 159, ano 02, p. 03.

34. COLOMBO NETO. *A Libertação*, 16/01/85, nº 159, ano 02, p. 03.

35. COLOMBO NETO. *A Libertação*, 02/02/85, nº 164, ano 02, p. 03.

grandes Conjuntos: “Agitadores do Som” - Sobral-CE, “Grupo Atômicos” - Parnaíba, “Brasas 7” - Parnaíba, “Grupo Cachoeira” - Parnaíba, “Explosão do Som” - Tianguá-CE, “Parnaíba Som 7” - Parnaíba, “Apronta Pagode” - Parnaíba, “Inferno no Céu X Garotos da Estrada” - Parnaíba.

Todos estes Grupos reunidos terão 50 toneladas de som e luzes com 12 horas de música sem intervalo e serão interpretados todos os gêneros de música e os grandes sucessos do ROCK IN RIO.³⁶

Em sua divulgação se observa que o festival que levava o nome da cidade de Parnaíba não foi realizado na referida cidade e sim no município vizinho, localizado a poucos quilômetros em um club capitaneado pela elite local e estadual. No ano de 1985 bandas e grupos, como a banda *Inferno no Céu e Garotos da Estrada*, participaram do evento e contestavam as adversidades daquele momento, tendo como vetor a sonoridade do Rock.³⁷

Podemos considerar a cidade de Parnaíba, localizada no estado do Piauí, como exemplo de local onde houve intensas relações da sociedade com o Rock nas décadas de 1970, 1980 e posteriores. Isso fica evidente na imprensa local, que nesse período começava a dar visibilidade para o rock local.³⁸

Considerações finais

Gramsci (GRAMSCI, 2011, pp. 64-68) referindo-se ao estudo da literatura, defende que estudar o pequeno escritor em relação ao grande, possibilita a percepção da dialética da cultura e do seu tempo com maior detalhamento. Em nosso caso, podemos usar a ideia de Gramsci, combinada a de E. P. Thompson (THOMPSON, 1981, pp. 50-51), propondo que: perceber o Rock na imprensa de uma região no Nordeste brasileiro em relação aos grandes jornais e revistas que circulavam no eixo Rio-São Paulo, principalmente, nos trará uma maior clareza dos circuitos de ampliação da

indústria fonográfica brasileira, pensando ela como um processo histórico que influencia atores na sociedade piauiense da época.

Portanto, objetivamos perceber como o Rock era abordado nos jornais, mostrando dentro de possibilidade de análises relacionadas ao Rock e Imprensa do espaço regional, em uma cidade do Nordeste brasileiro.

Diversos agentes de diferentes campos ajudaram na construção e na aceitação do rock nacional, como músicos, agentes da indústria fonográfica, críticos, fãs, jornalistas e, em menor teor, intelectuais. O rock brasileiro e português são resultados das relações de força que permearam o gênero e o campo musical do período, portanto, são frutos de disputas, críticas, queixas, elogios e defesas que configuraram e foram discutidas e publicadas nas páginas da imprensa (ENCARNAÇÃO, 2015, p. 226).

Isso tudo se mostra ainda mais importante para uma análise histórica, na medida em que percebemos que o Rock nos permite investigar parte da sociedade e cultura em vários níveis. Afinal, o Rock apresenta como uma de suas características o espírito regionalista, fazendo com que as demandas locais sejam o seu diferencial (CHACON, 1983, pp. 19-20). O espírito regionalista com o global fica evidente no título do trabalho *Hello follows, é som pintando nas bocas*, onde a frase se compõe de um termo em inglês e uma gíria juvenil usada na época, frase essa usada como início de matéria por J. França no ano de 1973.³⁹

Analisamos a imprensa e o Rock, por meio da não separação dos “meios de comunicação de massa” e a prática da “linguagem comum do dia a dia” (WILLIAMS, 2007, p. 71), sendo o primeiro no nosso caso a imprensa de Parnaíba nas décadas de 1970 e 1980 e o segundo o Rock que se inseria por meio da mesma na sociedade parnaibana. Isso reforça a ideia de estarem “diretamente subordinados ao desenvolvimento histórico” (WILLIAMS, 2007, p. 69).

Referências

BOTELHO, Denilson. Por uma história social da imprensa. In NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianny Lima e SANTOS, Maria Lindalva Silva (orgs.). *Diluir fronteiras: interfaces entre história e imprensa*. Teresina:EDUFPI, 2011. pp. 13-33.

36. EDITORIAL. I Festival de conjuntos de Parnaíba 85. *A Libertação*, 02/11/85, nº 235, ano 03, p. 06.

37. Sobre o processo de formações das bandas de Rock em Parnaíba-PI ver MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu: A cultura do Rock/Metal nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI*. Parnaíba:Universidade Estadual do Piauí (UESPI), 2014. (Monografia de História). Especificamente o capítulo 03 intitulado: *Adrenalina A Mil, na Cabeça da Rapaziada*. pp. 44-55.

38. Encontramos nomes como das bandas: *Inferno no Céu, Garotos da Estrada, Zardos*. Além de pessoas ligadas à “Cena Rock” local: Nyx Rotten (Nilson Borges), Danilo Melo, Paula “Arraso”, Mara “Lee”.

39. J. FRANÇA. As Transas. Folha do Litoral, 08/08/1973, nº 1110, ano 13, p. 05.

- CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo:Musa Editora, 2005.
- CAPELATO, Maria Helena. A imprensa como fonte e objeto de estudo para o historiador. In VILLAÇA, Mariana; PRADO, Maria Ligia Coelho (Orgs). *História das Américas: fontes e abordagens historiográficas*. São Paulo:Humanitas, CAPES, 2015. pp. 114-136.
- CHACON, Paulo. *O Que é Rock*. 3ªed, São Paulo:Brasiliense, 1983.
- CHAPPLE, Steve; REEBEE, Garofalo. *Rock & Indústria: História e Política da Indústria Musical*. Lisboa:Editorial Caminho, 1989.
- CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. In *Projeto História - revista do Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP*, São Paulo, n° 35, dez. 2007, pp. 253-270.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: O rock brasileiro dos anos 80*. 4ª ed. Rio de Janeiro:Editora 34, 2015.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed. São Paulo:Boitempo. 2008.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970-1985*. Assis:Universidade Estadual Paulista (UNESP-FCL-Assis), 2015 (Tese de Doutorado em História).
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. 7ª ed. Rio de Janeiro:Record, 2012.
- GRAMSCI, Antonio. Crítica literária. In *Cadernos do Cárcere*. 2ª ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2011. Volume 6, pp. 61-129 (Caderno 23).
- MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu: História do Rock/Metal no litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990*. Ed. Saarbrücken:Novas Edições Acadêmicas, 2017.
- . Primeiros acordes distorcidos: a construção de um rock and roll brasileiro na década de 1950. *Gnarus-Revista de História*, v. 3, Rio de Janeiro: 2013. pp. 65-72.
- . *E a cidade estremeceu: A cultura do Rock/Metal nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI*. Parnaíba:Universidade Estadual do Piauí (UESPI), 2014. (Monografia de História).
- . Rock Show: cidade, rock/metal e juventude em Parnaíba-PI nas décadas de 1980-90. *Revista Trópicos*, n°1, Parnaíba, 2015, pp. 99-113.
- . Dentadura postiça: o rock durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). *Gnarus- Revista de História*, v. 6, Rio de Janeiro, 2015, pp. 83-92.
- . Dissidentes do mundo: rock, heavy metal, subversão e juventude em Parnaíba-PI nas décadas de 1980 e 1990. In *Domínios da Imagem*, v. 12, Londrina, 2016, pp. 188-202.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 4ª ed. São Paulo:Contexto, 2014.
- SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Passo Fundo:Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012.
- THOMPSON, E.P. Intervalo: A Lógica Histórica. In *A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros: Uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro:Zahar Editores, 1981, pp. 47-61.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n° 16, pp. 99-117, jan. -jun. 2008.
- WILLIAMS, Raymond. A Imprensa E A Cultura Popular: Uma Perspectiva HISTÓRICA. In *Projeto História*-revista do Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP, São Paulo, n° 35, pp. 15-26, dez. 2007.

AS NARRATIVAS TROPOLÓGICAS DE HAYDEN WHITE E NELSON GOODMAN E A SÉRIE CARRETÉIS DE IBERÊ CAMARGO

Mirian Martins Finger*
Jorge Luiz da Cunha**

Nos distintos espaços culturais e formativos nos quais o artista plástico gaúcho Iberê Camargo produziu ele foi inserido na história da arte no Brasil como relevante agente, contextualizando sua obra e resignificando seus valores a partir de suas memórias. Nascido em 18 de novembro de 1914, em Restinga Seca cidade do interior do Rio Grande do Sul, era de origem humilde, filho de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário e Doralice Bassani de Camargo. Da região onde viveu a primeira fase de sua vida, pequeno vilarejo de entroncamento ferroviário e polo militar, absorveu o bucolismo, o silêncio e a tristeza característicos da campanha, o que afirma ter sido determinante em toda sua trajetória artística. A sanga, o mato a estação de trem, a arapuca armada, seu automóvel de brinquedo, foram lembranças jamais apagadas de sua memória. Lembranças que para ele “São lembranças, imagens de um livro de viagem.” (CAMARGO, 2012, p. 11). Porém, não houve neste ambiente nenhum tipo de estímulo artístico. Tinha como um dos hábitos preferidos mexer nas gavetas da mãe, as quais para ele guardavam muitas surpresas: retalhos de tecidos, carretéis, “coisas mutiladas”. Seus primeiros traços foram feitos sentado no chão sob a mesa, ainda com quatro anos de idade (BERG, 1985, p.14). Alcançou notoriedade nacional e internacional sendo considerado um expressionista. Morreu em 9 de agosto de 1994, vítima de câncer pulmonar.

Desse modo, o objetivo deste estudo é demonstrar as vantagens da narrativa tropológica aplicada ao discurso histórico artístico, mais especificamente

sobre a série **Carretéis** de Iberê Camargo. Para isso, a proposta para esta análise é investigar como o artista representava suas lembranças de infância sob o instrumental da meta-história. Utilizamos como método narrativo um dos recursos da tropologia, a metáfora. Como categorias elegemos algumas noções de memória e de representação ao que tange os domínios da narrativa histórica e da narrativa artística. Autores como Jaques Le Goff, Henri Bergson, Gaston Bachelard, Joël Candau e Paul Ricoeur, Ernest Gombrich, Nelson Goodman, Ernest Cassirer, Richard Wollheim, Hayden White, entre outros, são aportados para a construção deste debate.

A narrativa tropológica como método narrativo

A opção pela tropologia como método narrativo oferece fendas flexíveis aos estudos e alia-se ao campo artístico, que, tanto em sua produção quanto em sua leitura, pode ser relativizado. “Existe uma inexpugnável relatividade em toda representação do fenômeno histórico” (WHITE, in MALERBA, 2006, p. 191). Para White “um relato narrativo pode representar um grupo de eventos que tem a força e o significado de um épico ou uma estória trágica, e um outro pode representar mesmo grupo – com igual plausibilidade e sem violar nenhum registro factual – descrevendo uma farsa” (idem, p. 193). Neste sentido, a narrativa tropológica garante maior diversidade ao que se refere à interpretação da história, pois as afirmações não são apenas factuais, mas constituem-se de componentes “retóricos e poéticos pelos quais o que seria uma lista de fatos é transformado em estória” (idem, p. 193). Segundo White, está contido no empenho do historiador, assim como no empenho do romancista, o intermédio até o leitor, em que são alternativos os modos de linguagem

* Professora adjunta do Deptº de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutora em Epistemologia e História da Ciência pela Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF-AR) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

** Professor titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em História Medieval e Moderna Contemporânea - University Hamburg, integra o quadro docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História e também do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM.

empregados para descrever certo campo de fenômeno, ou seja, são alternativas as “estratégias tropológicas” (WHITE, 1994, p. 145).

A questão da representação tomada por White refere-se à representação histórica. Neste modelo de representação White inverte a formulação debatida nas artes visuais – que busca verificar os elementos “históricos” de uma obra “realista”, ao questionar quais são os componentes “artísticos” da historiografia “realista”. Neste aspecto, o método empregado por White é por ele denominado “formalista” (WHITE, 1995, p. 19), onde busca identificar os elementos estruturais das descrições históricas de diversos historiadores do século XIX. Este método não está sujeito à natureza dos “dados” utilizados, sejam eles de suporte teórico ou explicativo, mas “depende, isto sim, da consistência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico” (idem, p. 19).

A capacidade de alguns historiadores em alocar o histórico e o mítico em dois polos é apreendida por White, o que coloca a representação histórica como mais ou menos realista. “O historiador deve interpretar os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo” (WHITE, 1994, p. 65). Desse modo, White sustenta uma historiografia onde a interpretação e a explicação tendem a conciliar-se “de modo a dissolver a sua autoridade de representação do ‘que aconteceu’ no passado ou de explicação válida da razão por que aconteceu como aconteceu”. (idem, p. 66). Aos diversos tipos de interpretação da história White denomina “Meta-história”, que como sinônimo de “Filosofia especulativa da história”, afirma que não pode haver história restrita sem a hipótese de uma meta-história. Este pressuposto adota a oposição da vertente tradicional e rejeita o mito da objetividade. A abertura que White sustenta, diz que o historiador diante a uma sequência de eventos pode interpretá-los em formato de enredo, sejam de narrativas com formas de romance, de tragédia, de comédia. A “estória” que o historiador busca “encontrar” antecede ao enredo, mas é revelada representando uma estrutura reconhecível relacionada a um modelo essencialmente mítico. “Na narrativa histórica, a estória está para o enredo assim como a exposição do ‘que aconteceu’ no passado está para a caracterização sinóptica daquilo que toda a sequência de eventos contidos na narrativa poderia ‘querer dizer’ ou ‘significar’” (WHITE, 1994, p. 75). White busca romper com a dicotomia existente no tradicional discurso histórico,

onde há uma diferença entre a explicação dos fatos e a estória contada sobre eles. No modelo clássico do discurso histórico haveria a noção de que na explicação dos fatos estaria a realidade e na estória estaria a imaginação. Na primeira, por ser considerada a literal, conteria a verdade, enquanto que na segunda, por ser figurativa, abrangeria a falsidade. White defende que a verdade pode estar contida no modo como o fato é narrado, pois “Há muitas histórias que poderiam passar por romances, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou diríamos, formalistas)” (idem, pp. 137-138). Do mesmo modo, quando Goodman diz que fazemos mundos, isso significa que fazemos versões¹ e as versões verdadeiras fazem mundos, “Tudo o que se pode dizer como verdade de um mundo depende da ação de dizer – não do fato de que o que dizemos seja verdadeiro, se não de que o que dizemos como verdade (ou como correto) participa e é relativo, a uma linguagem ou a outros sistemas de símbolos que utilizemos” (GOODMAN, 1995, p. 74). Como afirma White (1994), não é a questão de levantar algum conflito entre os tipos de verdade, correspondência e coerência, pois assim como a narrativa histórica precisa de coerência, a narrativa ficcional necessita de correspondência. Na visão do autor, grande parte das “disputas historiográficas [...] versa precisamente sobre a questão de saber qual dentre os muitos protocolos linguísticos deve ser utilizado para *descrever* os eventos em controvérsia, e não sobre que sistema explicativo deve ser aplicado aos eventos a fim de lhes revelar o sentido.” (idem, p. 150, grifo do autor). Os historiadores estudados por White, como Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, entre outros, reconheciam que qualquer grupo de eventos pode ser descritível de maneiras variadas. Não há uma única maneira “correta” de se relatar algo, sem que posteriormente não seja feito algum modo de interpretação. Desse modo, White avança o debate referente às noções de que a honestidade da historiografia esteja submetida a duras terminologias corretas e científicas ou ao uso comum da linguagem. O que ele reconhece “é que a linguagem comum tem suas próprias formas de determinismo terminológico, representados pelas figuras de linguagem sem as quais o discurso em si é impossível” (WHITE, 1994, p. 151).

1. Sobre a noção de “versões de mundos” em Goodman, ver GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.

O alcance que temos da interpretação da história equivale a um modo de referência – fatos históricos, no discurso narrativo, o que White (2006) denomina de “figurativo”, Goodman (1976) denomina de “metafórico”, mesmo que o último use o termo para se referir não somente à linguagem verbal, mas também a linguagem plástica. Porém, ambos concordam que há uma mudança de direção da representação, tanto na linguagem “figurativa” quanto na “metafórica”. White (in MALERBA, 2006, p. 199) cita Lang sobre esta questão: “Lang assegura que a linguagem figurativa não apenas muda a direção de literalidade de expressão, mas também retira a atenção do ‘estado de coisas’ sobre o qual se pretende falar.” É possível contar a mesma história escolhendo uma opção de narrativa para fazê-lo, sem que esta seja afetada em sua “verdade”. “Se for apresentada como uma representação figurativa de eventos reais, então a questão da sua verdade cairia sob os princípios que governam nossa forma de ver a verdade de ficções” (WHITE in MALERBA, 2006, p. 194). Aqui ousamos fazer outro paralelo entre White e Goodman. Quando Goodman (1978) defende versões de mundos afirma que, apesar de toda a ficção ser literalmente falsa, alguma é metaforicamente verdadeira, pois nenhuma versão de mundo é mais ou menos verdadeira do que outra. Por exemplo, se transportarmos uma verdade literal a outro domínio podemos ter uma falsidade literal ou uma verdade metafórica. Enquanto que a veracidade da metáfora é compatível com a falsidade literal, a verdade metafórica contrasta com a falsidade metafórica assim como a verdade literal com a falsidade literal. Para esclarecer melhor, Goodman afirma que a maioria dos termos são ambíguos, seja literal ou metaforicamente e apresentam extensões diferentes, mas isso não encobre a distinção entre a verdade literal e a metafórica (GOODMAN, 1995, p. 191). O uso da metáfora na linguagem diferencia-se, de maneira significativa, do uso literal, mas não por ser menos compatível, menos prático e mais independente da verdade e da falsidade do que o uso literal. Para Ricoeur (2000) a concepção de tropo de uma palavra exclusiva, além de abafar o potencial de sentido presente em sua definição inicial de metáfora, rompe o complexo de semelhanças entre ideias que se encontra separado de todas as categorias de figuras de linguagem. Esta posição tem o acordo de White. Para ele qualquer tipo de ciência que adota a metáfora como modo de referência é conduzida pela semelhança entre dois fenômenos quaisquer no campo, e seu escopo, obviamente, é “catalogar os

atributos específicos de qualquer fenômeno dado mediante a observação de toda e qualquer semelhança que ele apresentava como uma miríade de outros fenômenos manifestamente diferente dele à primeira vista” (WHITE, 1994, p. 93). Para Goodman, a afirmação verdadeira dependerá do sistema de classificação assumido. A verdade metafórica não é mais relativa que a literal. Ao fazermos classificações literais do mesmo modo corretas, podemos chegar a diferentes verdades literais que podem estar em conflito.

Para White (1994, p. 91) as quatro estratégias tropológicas principais para a narrativa são a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. A primeira, a metáfora, é a opção metodológica adotada para a narrativa interpretativa desta pesquisa, pois “não importa o que ela faça, afirma explicitamente uma similaridade numa diferença e, pelo menos implicitamente, uma diferença numa similaridade. A isso podemos chamar provimento de sentido em termos de equivalência” (Idem, p. 92). Ou ainda, “Quem quer que originalmente codifique o mundo no modo da metáfora estará inclinado a decodificá-lo – ou seja, ‘explicá-lo’ narrativamente e analisá-lo discursivamente – como um amálgama de individualidades” (Idem, p. 144). Por exemplo, ao invés de dizermos sobre a pintura dos carretéis da década de 60 de Iberê Camargo: “aquela mesinha com carretéis, [...] foi se tornando cada vez mais simples, a mesa desapareceu; normalmente, ela se resumiu a uma linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, compreende, ganharam outra dimensão” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 83), podemos dizer: “aqueles personagens, os carretéis, foram fluando no espaço e ganhando movimento e leveza necessários para romperem com o poder da gravidade e os limites do suporte”. Nota-se que no segundo enunciado foi usado uma transferência de significados próprios das palavras, o que White (1994) chama de “anormalidade” linguística. Esta “anormalidade” é tomada nesta pesquisa como método para análise das memórias de infância de Iberê Camargo na série **Carretéis**.

Goodman analisa a função simbólica da arte na obra **Languages of art** (1976) e considera minuciosamente os diversos sistemas simbólicos e os processos de simbolização pelos quais essa função demonstra-se. A obra é originária de um material acumulado de seis palestras pronunciadas em 1962, cuja relevância foi tamanha que anuncia o começo de discussões que mesclam arte e linguagem. Como afirma o autor na introdução da obra, esta apresenta duas vias de

investigação. Uma via tem início no primeiro capítulo e expõe as principais formas de simbolização na arte que são a representação e a exemplificação. A outra via, que começa no terceiro capítulo, aborda questões referentes ao problema prático da falsificação das obras de arte. Na última parte da obra, sexto capítulo, funde as duas vias retomando as linhas gerais da teoria geral dos símbolos² esclarecendo questões de caráter estético. Neste trabalho, Goodman faz uma analogia entre a representação artística e a descrição verbal, pois afirma que ambas integram a construção e caracterização do mundo. As representações pictóricas são imagens que funcionam semelhantemente às descrições verbais. Elas fornecem identidade a uma classe de objetos, que pertencem concomitantemente a certa classe ou classes de imagens, ou de narrativa(s) verbal(ais). Em **A metáfora viva** (2005), Paul Ricoeur elabora uma complexa demonstração da linguagem poética como referencial encontrando apoio na teoria de Goodman. A partir da análise de **Languages of art** (1976), Ricoeur sustenta que a tarefa de Goodman é esclarecer o funcionamento dos tipos de símbolos verbais e não verbais, da descrição para a linguagem e da representação para as artes (RICOEUR, 2005, p. 353). Ricoeur aproxima Goodman de Cassirer e de Peirce. No que diz respeito a Cassirer, há uma afinidade para com as formas simbólicas. No que diz respeito a Peirce, há uma afinidade quanto ao pragmatismo. Os sistemas de símbolos proposto por Goodman, segundo Ricoeur, “fazem’ e ‘refazem’ o mundo” (RICOEUR, 2005, p. 353) e o caráter nominalista e pragmático da obra é considerado a partir do pressuposto segundo o qual na experiência estética não há distinção entre o emotivo e o cognitivo. Neste âmbito, o estatuto da arte não se limita a contemplação, mas vai além, em defesa de uma estética funcional. Segundo Ricoeur (2005, p. 363), no plano da referência, Goodman relaciona a metáfora verbal e a expressão metafórica não verbal, ordenando adequadamente as categorias da referência da seguinte forma: para a denotação aplica uma etiqueta; para a exemplificação aplica uma amostra; para a descrição aplica os símbolos verbais; para a representação aplica os símbolos não verbais; para aquilo que possui uma propriedade aplica a literalidade; e para aquilo que expressa

aplica a metáfora. Como vimos, ao proporciona uma abordagem simbólica da arte Goodman (1976) apresenta como um dos modos de referência de uma obra de arte, a expressão. Para ele, a expressão exemplifica³ por meio da metáfora. Para Goodman referente literal é aquilo que *possui* literalmente uma propriedade e pertence a um determinado domínio, enquanto que referente metafórico é aquilo que *possui* metaforicamente uma propriedade, ou seja, pertence a outro domínio ao qual foi aplicado (GOODMAN, 1976, p. 50). Neste sentido, podemos dizer que no exemplo dado acima, sobre os carretéis de Iberê Camargo, houve uma transferência de domínio. Ou seja, a transferência verbal das palavras, levadas de um campo a outro, implicou na transferência de domínio. Tomemos como outro exemplo o que Gullar diz ao analisar as obras da série **Carretéis** de Iberê. Segundo Gullar, “as últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis que já não aparecem carretéis, flutuam no espaço do peso da condição natural” (GULLAR in ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS, nº 1, 1983, s/n. p.). O uso da metáfora pode estar na afirmação de que os carretéis apresentam “leveza”, ou seja, os carretéis são denotados metaforicamente pelo predicado ser “leve”. Assim como os carretéis exprimem a propriedade “leveza” em razão de sua estrutura formal, exprime a propriedade “leveza” metaforicamente como símbolo estético passível de gerar significados. Nas diversas obras da série **Carretéis** Iberê adota a metáfora do carretel exemplificado como um brinquedo de infância. A interpretação de que “o carretel é um brinquedo de infância” está relacionado não somente a identificação isolada da extensão da aplicação literal de “brinquedo de infância”, mas também do esquema que foi transferido ao termo alternativo “brinquedo de infância”. Neste sentido, aproximamo-nos do que Goodman diz sobre a metáfora, isto é, a metáfora “é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova” (GOODMAN, 1976, p. 69).

A partir da multiplicidade de maneiras de “fazer mundos” (GOODMAN, 1978), às diversas maneiras de “narrar a história” (WHITE, 1994), este estudo alia os dois autores. White considera o trabalho do historiador como “uma estrutura verbal na forma de um discurso

2. Goodman usa “símbolo” como “[...] um termo muito geral e neutro. Abrange as letras, as palavras, os textos, as imagens, os diagramas, os mapas, os modelos e mais coisas, mas não veicula qualquer implicação com o oblíquo e o oculto” (Goodman, 1976, p. XI).

3. Para mais esclarecimentos sobre *exemplificação* buscar a obra de Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis and New York: Bobb-Merril, 1976.

narrativo em prosa que pretende ser modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-o.*” (WHITE, 1995, p. 18, grifo do autor). Diz que um historiador não é melhor que o outro pela natureza definidora de eventos, mas que é o modo como o historiador estrutura o texto que dá o enfoque mais correto à pesquisa histórica. Enquanto que para o relativismo de Goodman as diferentes maneiras de organizar e classificar as coisas são igualmente possíveis, mesmo quando divergentes. Nenhuma versão-de-mundo é mais verdadeira que outra, pois não há critério externo que permita avaliar tal situação. Assim, as versões-de-mundo podem ser corretas ou incorretas dependendo de seus objetivos (GOODMAN, 1978, p. 120). Desse modo, buscamos nesse estudo prover um tipo de compreensão histórica. Revelaremos a representação do mundo da memória de infância do artista Iberê Camargo, contido na série Carretéis, utilizando a narrativa meta-histórica. Este mundo, que envolve convenções derivadas do próprio mundo do artista, poderá neste trabalho ser recriado a partir da interpretação meta-histórica elegida, a metáfora.

A narrativa tropológica aplicada a Série Carretéis

Carretel é um objeto sólido e cilíndrico com extremidades alargadas, conhecidas como rebordo, perfuradas ao centro, podendo ser de madeira, plástico, metal, papelão ou outro material; tem como finalidade o armazenamento de fios de linhas de costura, fiação elétrica, cordas, linhas de pesca, filmes, etc. (FERREIRA, 1986, p. 358). Mas também pode ser um conjunto de átomos, um complexo de cores, texturas e formas, uma engrenagem mecânica, um brinquedo e muito mais. Todos os carretéis podem fazer parte da mesma classe, mas diferem em suas individualidades. O carretel que rodopia no movimento da máquina de costura é um único indivíduo, mas pode consistir em grande número para o proprietário do armarinho que fornece o carretel. Conforme Goodman, temos de saber qual versão está em jogo, pois “Se tudo são modos de ser do objeto, então nenhum é o modo de ser do objeto. [...]” (GOODMAN, 1976, p. 6). Seguindo a doutrina nominalista um carretel não é um termo geral que designa todos os outros carretéis, não há uma classe abstrata de carretéis. Não há nada no objeto carretel que possa

classificá-lo somente de uma maneira ou de outra. Não há como dar uma resposta à pergunta “*o que é um carretel?*”, pois como integrante de diversas versões, elas podem discordar.

Conforme o nominalismo adotado por Goodman, denotar um carretel é aplicar uma etiqueta sobre o carretel. Se o carretel for azul, o predicado azul foi aplicado sobre o carretel, e se o carretel é azul, é uma amostra de ou exemplifica a cor azul. O objeto carretel ou a sua imagem, assim como um predicado, pode denotar separadamente os múltiplos componentes de uma dada classe. Um carretel pode ser descrito, interpretado, pintado de tantos modos como são possíveis os modos de ser do mundo. E assim fez Iberê Camargo ao representar os carretéis de sua infância, pois seu modo de descrever e retratar os carretéis são modos de representar as lembranças guardadas. Na análise de Siqueira os carretéis

ainda que carregue importantes sugestões simbólicas, é um objeto comum, de forma simples que participa das imagens mentais adquiridas por todos e que não requer visões particularmente sensíveis ou intelectuais pra sua decifração. Assim, pode ser facilmente identificável, tanto em sua forma quanto em sua função, e a consciência de sua natureza dinâmica é inferida no contexto da experiência habitual dos homens. (SIQUEIRA, 2009, p. 51).

E mesmo que saia da experiência convencional de qualquer mãe costureira e transforme-se num brinquedo da criança, no que diz respeito a sua representação, um carretel pode ser semelhante a ele mesmo, mas dificilmente pode ser representado por ele próprio, pois como vimos nenhum grau de semelhança entre dois objetos, a princípio idênticos, pode representar um ao outro; nenhum carretel que sai de uma linha de produção é uma imagem de outro.

Procuramos alcançar algumas aproximações da imagem do objeto, por meio de amostras e a explicação do nome mediante o discurso, para que mesmo superficialmente, oriente-nos na expressão verbal, plástica e simbólica da ideia de carretel, objeto explorado por Iberê.

O objeto carretel foi para Iberê Camargo não só um tema investigativo, mas foi o agente para sua produção plástica. Segundo Zanini,

O carretel terminou por não mais subordinar-se à própria configuração e ao entorno, transfigurando-se em

signo livre, integrado a uma atmosfera em expansão. Sem atingir a abstração absoluta, Iberê chegou-se aos limites da liberdade visual, enriquecendo-a com novas projeções e sua poética de carga dramática. Refez registros caligráficos, renovou cores e recorreu sistematicamente a empastamentos sensíveis à luz onde, como afirma Pontual ‘figuras humanas ameaçam reaparecer’” (ZANINI, 1983, p. 702).

O repertório de um único elemento foi suficiente, apesar dos contratempos, para conferir ao artista prestígio e o lugar de destaque na história da arte brasileira. Sobre a originalidade do fazer na obra iberiana Siqueira analisa: “Espátula, pincel, o próprio tubo de tinta transmitem o gesto com uma contundência plástica até então desconhecida na arte brasileira” (SIQUEIRA, 2009, p. 61). A série **Carretéis** desdobrou-se, desde 1958, em mais de vinte anos de pesquisa. Por isso, não se caracteriza, como para a maioria dos artistas, apenas como um período onde o tema é investigado, mas como a própria identidade da trajetória do artista. Durante essa **Série** muitas foram as fases: figurativa, abstrata, simbólica, sombria ou iluminada, todas culminaram no esgotamento expressivo do objeto. Mesmo depois de a **Série** ter sido dada com finita, o objeto influenciou e continuou impulsionando os períodos vindouros, como ocorreram com as séries **Manequins**, **Ciclistas** e **Idiotas**.

Todo o percurso de Iberê evidencia os laços que mantinha com a tradição, que sem nunca ter deixado de dialogar com seu contexto, se configura como um trabalho contemporâneo. Foi dessa maneira que Iberê cristalizou seu tempo e sua obra.

Candau (2014) ao ponderar sobre a memória e ordenação do tempo, defende que é basilar classificar o tempo dispondo de uma ordem determinada para o que se quer lembrar. “É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória, de acordo com uma lógica do mesmo e do outro subjacente a toda categorização – reunir o semelhante, separar o diferente – que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade” (CANDAU, 2014, p. 84). Desse modo, Iberê classificou um tempo para a memória, a da infância; classificou o tema, o carretel; classificou materiais, tintas, pincéis, suportes, entre outros artefatos estéticos; bem como classificou uma metodologia de trabalho. O ordenamento do artista em relação às memórias, foi primeiramente distinguir o passado do presente, entendendo na multiplicidade temporal uma razão fundamental para retomar através da lembrança

o tempo que ficou cristalizado em algum lugar, o lugar da infância. A amplitude da memória, apesar de impor limites, apresenta uma dinâmica cujo fluxo do tempo e da percepção é mutante em função dos interesses que o artista tinha sobre seu passado.

O passado seduz e apresenta-se para Iberê de forma individual com a mesma força do “renascimento” que Le Goff alerta sobre o sentido de relevância à evolução de muitas sociedades. “Os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é uma das funções dos grandes homens. Os costumes e o gosto artístico do passado são muitas vezes adotados pelos revolucionários” (LE GOFF, 1996, p. 213). Como devoto de uma arte que busca na memória de infância o motivo para a produção, e como revolucionário no sentido de negar os moldes disponíveis e defendidos em seu tempo, buscou nos mestres do passado, elementos estéticos que balizaram seu trabalho, o tempo na obra, assim como na vida, teve para Iberê uma importância considerável. Percebemos seu apego às memórias de infância onde a vontade de guardar este tempo é imobilizada não somente em sua obra plástica como também em seus textos. Há na produção do artista um tempo coagulado, que segundo seu proferir apresenta todas as competências sensitivas do humano. O odor da tinta que percorre o suporte da tela, que em uma tentativa de presentificar, ainda que bidimensionalmente o objeto de memória, pode aliar-se às lembranças que a infância deixou por meio dos vestígios do comboio que percorria os trilhos da ferrovia próxima de seu habitar. Ou ainda, da engrenagem da máquina de costura materna onde o carretel rodopiava em seu descarnado carrossel que de tanto rebolar acabava no chão travestido de brinquedo. A forma do carretel com seus rebordos e cinturas definidas era apalpada numa investida da imaginação do menino de sentir o corpo de um guerreiro que, Maragato ou Pica-pau, enfrentava os horrores da guerra.

Do mesmo modo, as referências estéticas que utiliza para a transposição destas memórias para o espaço da tela, são oriundas de mestres do passado que acreditavam muito mais na arte como um sacerdócio, como um saber-fazer que ocorre de dentro para fora, livre da ansiosa peregrinação por novos santos de devoção. Isto é, o interesse para seus estudos residia em artistas como Ticiano, Tintoretto e Vermeer, artistas que se preocupavam muito mais em resolver questões referentes aos problemas de uma pintura, tais como valores

cromáticos, temperaturas de tonalidades, resolução formal de um rosto, do que cumprir regras impostas por modismos da época.

Neste âmbito, o tempo também é valorizado pelo artista. O passado é ordenado de maneira que passa a ser um colaborador para sua produção, tanto ao que tange as suas memórias como aos seus mentores. Ao evocar suas memórias o artista coloca em ordem seu passado que, por meio de sua produção artística, se configura como algo não abandonado, como aquilo que representa e cristaliza de maneira muito particular os lugares de rememoração.

A transmissão da memória de infância do objeto carretel apresenta ao longo das várias fases plásticas da *Série*, distintas maneiras de representação, tanto ao que concerne sua forma quanto sua simbologia. A

memória do carretel é transmitida incansavelmente ao ser representada metafóricamente por meio do motivo dinamicamente travestido. São dados, ampulhetas, manequins, falos, letras, e outras formas e significados que possivelmente são moradores da inquieta mente do artista. Isolado no espaço compositivo, como um ser venerado e sagrado ou ligados por fios de costura ou linhas que remetem a estrada de ferro, o carretel é o motivo para representar a memória de infância de Iberê. Ora constituídos de uma organização matematicamente equilibrada, decorrente de estudos acadêmicos, ora emaranhados no caótico espaço compositivo, oriundos da atormentada e inconformada procura pela possibilidade revelatória de outras formas.

Os carretéis transfiguram-se em meio às camadas que disputam por seu plano e decompõem-se metafóricamente em particulares significados procedentes do pátio, da sanga, da vida. Mais do que naturezas-mortas, os carretéis extrapolam este gênero e avançam a outro, o da figura humana. São consequência para os protagonistas que habitam suas telas após a *Série* ser dada como finita. As formas recortadas, disfarçadas e mutiladas são preservadas em sua idealização representacional. E, mesmo que tenham sido levadas as últimas consequências estruturais e simbólicas dentro do gênero explorado por mais de vinte anos, resistem e perduram.

Da mesma maneira que Goodman (1976) defende que representar alguma coisa é classificar esta coisa, Candau (2014, p. 84) afirma que recordar algo é “operar uma classificação”, ou seja, é no processo de ordenamento entre o pensar e o classificar que se constituirá a identidade do indivíduo. Desta maneira, o tempo é

determinante ao que concerne ao pensamento classificatório elaborado por Iberê, e sua identidade plástica é intrínseca à categoria temporal. Se considerarmos que a série *Carretéis* teve uma duração superior a vinte anos, será impossível não considerar a longa extensão de memória dada pelo artista nesta *Série*, é como um esforço de eternização do passado. A narrativa de seu passado por meio de sua pintura se esvazia de duração, é como uma tentativa nostálgica de uma idealização do passado que a memória traz do sobrevivendo e a metamemória representa no presente para permanece no futuro. E neste sentido acompanhamos o argumento de Candau (2014, p. 89), que a “memória, portadora de uma estrutura possível de futuro, é sempre uma memória viva.”

Para Candau (2014, p. 90) a fotografia é considerada a “arte da memória” e que “permite representar materialmente o tempo passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem.” Do mesmo modo, a pintura também pode representá-lo, registrá-lo e dispô-lo em ordem.

A diferença pode estar na maneira com que as classificamos. Tomemos como exemplo comparativo a fotografia documental e a pintura: enquanto na primeira, o que pode interessar é *o que* foi representado, na segunda pode ser *o como* foi representado. Assim, *o que* foi representado apenas refere às propriedades exibidas e *o como* foi representado refere e possui as propriedades exibidas, como a digital da pincelada, a cor, a composição. Na fotografia documental, se o ângulo selecionado ou a cor são diferentes, em nada muda a informação sobre o registrado, pois na fotografia o que interessa é o que nos fornece sobre as informações a respeito do que foi selecionado para seu registro. Nesta ocorrência, o que importa é *o que* representa.

No caso da pintura, qualquer modificação na composição, na cor, na forma, altera o resultado do que o artista representou. Logo, interessa o *como* o artista representou, pois o *como* informa sobre a maneira adotada pelo artista para representar o objeto escolhido. E ainda que, para o caso ora estudado, as duas linguagens estejam vinculados há tempos distintos, enquanto o que foi representado pela fotografia não poder ser revisitado, mas o que foi representado pelo pincel de Iberê advém de um momento revivescido. Um momento que para ele não se origina de mera impressão do tempo passado, mas de uma vida passada, de reminiscências vividas que se projetam da memória como a linha que

se desenrola do carretel. Para o artista “A verdadeira pintura não é uma narrativa de fatos, mas o próprio fato” (CAMARGO, 2012b, p. 26).

O fato representado na obra do artista esteve sempre relacionado a sua temporalidade. Iberê sempre demonstrou em suas entrevistas, crônicas e textos críticos sua preocupação com o tempo. Para ele a medida do tempo era capital em sua vida. No seu ciclo estavam o passar do tempo, o tempo perdido, as lembranças no tempo, a vontade de voltar no tempo, o açoite que o tempo lhe deixou na memória e a imobilidade destas lembranças representada através de sua obra. Candau ao argumentar sobre a medida do tempo diz

Importa, pois, que a vida de cada membro de uma sociedade seja ritmada por uma multiplicidade de tempos sociais. O tempo pode ser percebido de forma cíclica, reversível, ou ainda, contínua e linear, e cada uma destas representações vai fundamentar a procura memorial de acordo com modalidades diferentes. [...] a meio caminho entre o tempo privado (o tempo vivido pelo sujeito) e o tempo público (o passado histórico): quando conta ao seu neto a memória dos acontecimentos de sua juventude, o avô permite-lhe estabelecer uma ponte com um tempo que não pôde conhecer (CANDAU, 2005, pp. 62-63).

Para ilustrar esta passagem tomemos novamente como exemplo alguns fragmentos do conto **O relógio** de Iberê, onde o personagem Savino, por um descuido, deixa mergulhar seu relógio na latrina. É a narrativa de um ambiente do passado experimentado pelos tempos remotos do narrador e que também demonstra sua implicação com o tempo. Vejamos:

Aquela latrina, no fundo do quintal, construída de tábuas velhas carcomidas pelo cupim, e que sustenta desaprumada sobre a fossa, está infestada de aranhas [...] Após dois dias de busca incessante, encontra elos da corrente. [...] Sobre a enxada enrola-se estranha serpente: um suspensório. [...] Encontra também um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha e carretéis. [...] – Poço encantado, transforma as coisas: estes são os meus brinquedos! [...] Sobre a palma de sua mão, brilha uma medalhinha. Savino faz o sinal da cruz. [...] As galinhas atraídas pela imundície acorrem: brigam, pisoteiam, tropeçam e escorregam sobre a merda. [...] vísceras de aço do coração do tempo, perdidas e reencontradas na imundície. – É preciso recoloca-lo em moto. O tempo não para (CAMARGO, 2012b, pp. 73 a 77).

A latrina no fundo do quintal, os elos da corrente do relógio e o suspensório evidenciam respectivamente um tempo onde prática sanitária era precária e os relógios e as calças eram sustentadas por correntes e suspensórios. O soldadinho de chumbo, a corneta e o carretel são objetos presentes nas brincadeiras de criança. A medalhinha demonstra vínculos com alguma crença religiosa. As galinhas são personagens de um ambiente rural, do mesmo modo que pode ser a latrina, visto que ainda hoje podem estar presentes em cenários de regiões camponesas. E o relógio, a busca pelo relógio, suas peças soltas, denunciam a preocupação com a passagem do tempo, com um tempo que não volta, com os momentos perdidos, onde o ambiente, os brinquedos, os costumes, são remotos. Notemos que entre os objetos dilacerados pela acidez da fossa, está o carretel. Personagem privilegiado da memória que sobrevive a cruel atmosfera fétida e fermentosa. É deste ambiente temporal, lamacento, remexido e sombrio, que os carretéis surgem. Da memória à tela. Memória e tela, atemporais, lamacentos, remexidos e sombrios.

Tanto a nacionalidade, alocada em um pátio único, com as propriedades peculiares ao ambiente de Restinga Seca, quanto o estilo estético adotado pelo artista são refletidos na memória. Esta irá refletir as imagens que irão construir sua versão plástica do mundo, e o carretel é o motivo refletido. A perseverança e o privilégio do objeto carretel na memória do artista tem a ver com o que Bergson (1999) preconiza sobre “a seleção das imagens”. O tempo, em nada poderá modificar uma lembrança espontânea, aquela que Bergson (1999) chama de memória propriamente dita, que conserva a imagem em um local e data específicos e que não se repetirão jamais. Como esta é a memória propriamente dita, ela está preservada. A imagem favorecida entre outras advém, segundo Bergson (1999, p. 61), da educação, ou seja, da sensação afetiva, onde cada imagem selecionada está associada a esta sensação

presente a idéia de uma certa percepção possível da visão e do tato, de sorte que uma afecção determinada evoca a imagem de uma percepção visual ou tátil igualmente determinada. É preciso portanto que haja, nessa própria afecção, algo que a distinga das outras afecções do mesmo gênero e permita associá-la a este dado possível da visão ou do tato e não a qualquer outro.

A distinção da imagem carretel diante das outras imagens da infância é preservada por Iberê como objeto

afetivo de um mundo feliz e esvaecido. A visão, o tato ou qualquer outro sentido, talvez ainda não percebido no universo ingênuo de criança, foram responsáveis pela preservação, por meio da lembrança, de um mundo que Leenhardt (2010), ao analisar a obra de Iberê chama de “Paráiso Perdido” que “Antes de desaparecer inexoravelmente e nos assombrar a memória, ele se reveste de todas as cores da felicidade” (LEENHARDT, 2010, p. 09). Felicidade esta, que tenta permanecer mais como um agonizante tentamento de sobrevivência e acondicionamento daquilo que jamais poderá ser revivido na intimidade do pátio. E o que salva o Iberê desta tentativa? É a idealização deste ambiente que, via memória, se cristaliza como símbolo em sua obra. O carretel, ainda que carcomido pela profundidade dos excrementos movediços da latrina conserva-se na lembrança e ergue-se como um totem, que, agora atolado na densidade cromática e matérica da tela, se esculpe como memória meta-memorizada e atemporal. O tempo narrado por Iberê como definidor de suas vivências não é aquele determinado por certo período do calendário, mas é aquele que Candau diz que

não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da expressão pessoal (CANDAU, 2014, p. 92)

O ato narrativo do artista está vinculado muito mais a significância do momento passado do que em sua datação. Se analisarmos cada fase nas quais o carretel passou durante a *Série*, assim como as narrativas textuais de Iberê, verificaremos que elas estão datadas em relação a sua história de experiências vividas no passado que, aliadas ao momento presente, são muito maiores que o período em que o ato aconteceu. Por isso a importância está presente nas relações humanas, os acontecimentos estão datados em uma cronologia pertencente aos núcleos familiar e de amigos. E neste sentido podemos retomar a máxima de Bachelard que diz que “a infância é maior que a realidade” (BACHELARD, 1988, p. 95). A submissão ao tempo no período da produção da obra não permite a hierarquia que exigiria a duração deste tempo. A datação em dia, mês e ano é enfraquecido pela importância do fenômeno de rememoração, é a imagem que prevalece

sobre estes limites. A lembrança permanece na obra e o tempo da infância é interrompido e retomado somente quando solicitado. Sobre este âmbito Candau faz uma distinção entre o presente real e o tempo real. Para ele

A dissolução do *presente real* no *tempo real* traduz a passagem de uma experiência concreta e íntima do tempo a uma categoria temporal abstrata, anônima e desencarnada. O *presente real* é concreto no sentido de que reenvia ao que é presente, nesse caso o sujeito inscrito no tempo futuro e da morte. O *tempo real*, ao contrário, abstrato e indefinido, depende do tempo ‘vulgar’ no sentido a ele conferido por Paul Ricouer: uma sucessão de instantes quaisquer, cada um portado consigo o esquecimento do que o antecede. Já o *tempo real* – o tempo do instante – é o tempo interrompido, no sentido preciso de uma interrupção imaginária de fluxo do tempo, e o *presente real* é tempo contínuo, feito de heranças e projetos, ganhos e perdas, combinação sutil de um passado que não é totalmente passado e de um futuro inscrito, *bic et bunc*, em um ‘horizonte de espera’. O *presente real* é rico de uma ‘memória de ação’, ao passo que o *tempo real* encerra uma ação sem memória (CANDAU, 2014, p. 94, grifos do autor).

O presente real do carretel é dissolvido e traduzido em tempo real na medida em quem passa de uma experiência concreta do passado para uma abstração. A lembrança do carretel é oriunda de um presente real, concreto do passado, mas o carretel como personagem da obra, como símbolo, deriva de um tempo real, abstrato e dependente do tempo interrompido pela lembrança. Assim sendo, o carretel como motivo plástico não tem um tempo real, pois não se encerra na ação da memória, mas é presente real na lembrança e na obra como uma “memória de ação”, digna de ser memorizada. Neste sentido, entra no campo do que é memorável, da classificação dada à memória como algo que vai além do antes e do agora. Como alerta Candau, “o campo do memorável mobilizado no quadro das estratégias identitárias se constituirá a partir de um certo número de referências temporais [...] em que o mais significativo é, de um lado, o momento qualificado como o de origem e, de outro, a experiências fenomenológica do acontecimento” (CANDAU, 2014, p. 95). Isso significa que o carretel como referência de um tempo de infância é relevante não só em relação à lembrança de origem, como o tempo de criança em Restinga Seca,

por exemplo, mas também como experiência do fenômeno vivido, as brincadeiras com primo Nande neste tempo de criança.

A seleção dos acontecimentos é organizada cognitivamente de acordo com a “seleção mnemônica e simbólica” da qual o artista representou como marcos de sua trajetória individual. O carretel como objeto de memória de infância está qualificado como “átomos que compõem a identidade narrativa do sujeito e asseguram a estrutura dessa identidade” (CANDAU, 2014, p. 99). Se fosse a memória de outro indivíduo certamente teria uma identidade diferente. A identificação desta mobilidade dos significados da identidade individual, para Candau obedece a três critérios: “sua eficácia memorial presumida, a natureza das interações intersubjetivas e o horizonte de espera no momento da rememoração” (CANDAU, 2014, p. 99). Ou seja, Iberê presume que a lembrança deste objeto será eficaz, estas memórias são interações com a sua subjetividade e há por parte do artista uma espera no momento da rememoração. Se estes três componentes de identidade individual não estivessem presentes no processo intimista a série **Carretéis** não teria sido investigada por mais de vinte anos, assim como não teria a originalidade na qual desfruta. Assim, estes acontecimentos que fazem parte de uma enunciação histórica de caráter individual ao serem rememorados são tão significativos quanto o próprio acontecimento.

Considerações finais

O texto aqui apresentado serviu para verificarmos a direção vantajosa do debate no que diz respeito à arte, pois assim como a história e a filosofia, a história da arte prossegue com fendas que permitem constantes estudos. Todo o percurso de Iberê evidencia os laços que mantinha com suas memórias de infância e com a tradição, que sem nunca ter deixado de dialogar com seu contexto, se configura como um trabalho contemporâneo. Foi dessa maneira que Iberê cristalizou seu tempo e sua obra. Desse modo, este artigo partiu de um recorte da produção plástica do artista Iberê Camargo. Deste fragmento buscamos demonstrar, ainda que de maneira insuficiente, a principal questão deste estudo: o uso da narrativa tropológica propostas por Hayden White e da metáfora de Nelson Goodman como possibilidade ao discurso histórico pelo viés da arte. Nossos argumentos não tiveram a metáfora somente como

método narrativo, mas também como demonstração de que Iberê Camargo utilizou a metáfora como recurso para representar suas memórias de infância.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERG, Evelyn *et alii*. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARMARGO, Iberê, entrevista, in Fernando Cocchiarale e Ana Bella Geiger. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- _____. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edit. da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. In ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: catálogo raisonné*: vol. I/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *No andar do tempo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.
- _____. *No tempo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012b.
- CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*; tradução Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- _____. *Memória e identidade*; tradução Maria Leticia Ferreira, 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*; tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DENZIN, Norman K. & LINCOLN, Yvonna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- D'OREY, Carmo. *A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis and New York: Bobb-Merril, 1976.
- _____. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- _____. *Of mind and other matters*. Cambridge: Harvard UP, 1984. (Versão espanhola de T. Breton: *De La mente y otras materias*. Madrid: Visor, 1995).
- GULLAR, Ferreira. In ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS Nº 1: *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1983.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*; tradução Beatriz Sisou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio: Aeroplano, 2000.

- JENKINS, Keith. Ordem (ns) do dia. In: *A história refigurada*. São Paulo:Contexto, 2014.
- MASSI, Augusto. In: CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo:Edit. da Universidade de São Paulo, 1998.
- PASTA, Paulo. In SALZSTEIN, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo:Cosac & Naify, 2003.
- PESSANHA, José Américo Motta. Henri Bergson. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo:Abril Cultural, 1979.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo:Loyola, 2005.
- RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*; tradução Antônio Trânsito – Rio de Janeiro:Relume-Dumará, 1994.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história In: MALERBA, Jurandir (org). *A história escrita*. São Paulo:Contexto, 2006.
- . *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*; Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo:Edit. de Universidade de São Paulo, 1995.
- . *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. Edit. da Universidade de São Paulo, 1994.
- ZANINI, Walter, (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo:Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.